Scanned with OKEN Scanner

Introducere

Dorinţa de a prezenta publicului comorile muzicii instrumentale de cameră, de a contribui în acest fel la înţelegerea lor, a dus la scrierea acestei cărţi. Prin scopul propus ea se aseamănă cu un ghid, desigur mai dezvoltat, fiindcă acoperă spaţiul şi problematica muzicală a mai multor secole.

Evoluţia muzicii de-a lungul timpului reprezintă un proces continuu, deosebit de complex. Marile creaţii ale muzicienilor, din trecut şi de astăzi, nu pot fi desprinse de contextul general în care apar. Ele marchează momente şi stadii în angrenajul de sintetizare organică a acumulărilor succesive, de îmbogăţire şi extindere prin inovaţii cutezătoare, problemele şi mai cu seamă soluţiile purtînd pecetea geniului creator al omului.

Ghidul are deci datoria de a stabili legătura cauzală între verigile lanţului, de a urmări liniile directoare a evoluţiei istorice. Astfel cartea de faţă primeşte în mod necesar şi caracteristicile unei istorii a muzicii, acordîndu-se desigur întîietate aspectelor legate de constituirea muzicii instrumentale ca gen.

Conţinutul propriu-zis al cărţii îl formează descrierea evoluţiei muzicii instrumentale de cameră, de la primele manifestări pînă în contemporaneitate.

Şiruri de generaţii au şlefuit cu migală şi abnegaţie principiile specifice ale acestui gen, conturînd modalităţile de organizare cît şi elementele unui stil particular în permanentă înnoire. Cel ce prin audiţii repetate se familiarizează cu întregul limbaj, descoperă virtualităţile genului, le îndrăgeşte şi rămîne uimit în faţa complexităţii şi frumuseţii muzicii.

Stabilind o paralelă, se poate spune că muzica de cameră este în arta îmbinării sunetelor sinonimă cu funcţiunea

Scanned with OKEN Scanner

poeziei în arta îmbinării cuvintelor. Deci o artă de esență unde cele mai mici detalii prind relief și converg spre cuprinderea și transmiterea conținutului emoțional.

O primă condiție a genului : expresivitatea și pregnanța întregului material melodic. A doua : finețea și claritatea expunerii, la care se adaugă măiestria dozării discursului, realizarea construcției de ansamblu. Apoi, păstrarea unui pronunțat spirit de colaborare și dialogare între toate vocile ansamblului.

Lucrarea de față constituie o introducere în literatura și problematica genului instrumental de cameră. Ne propunem să urmărim drumul istoric : izvoarele și conturarea formelor de manifestare, particularitățile stilistice și tehnice, interdependența cu celelalte genuri muzicale ca și modificările survenite în conceptul de cameră de-a lungul timpului. Cu precădere ne vom opri asupra marilor realizări din acest compartiment de creație muzicală.

În noțiunea de muzică instrumentală de cameră clasăm creația cultă pentru unul, două sau mai multe instrumente. Literatura genului evidențiază existența unor lucrări diferite ca amploare și formă, de la piesa cu caracter miniatural pînă la ciclurile complexe de felul suitei sau sonatei, întemeiate pe principii determinante de organizare. Cele mai importante specii ale genului instrumental de cameră sînt :

Sonata *sau* Suita *pentru un instrument solo (instrument de coarde, cu claviatură sau de suflat) ;*

Sonata *sau* Suita *pentru un instrument de coarde (sau de suflat) și pian (clavecin) ;*

Sonata a tré — *formă preclasică — pentru două viori (flaut și vioară sau oboi și vioară) și bas continuu (viola da gamba, clavecin sau orgă) ;*

Duetul *pentru coarde (două viori, vioară și violă, violă și violoncel) sau Duetul pentru instrumente de suflat ;*

Trioul *pentru coarde sau instrumente de suflat :*

Trioul *mixt (flaut + două viori sau flaut, vioară și violă) ;*

Trioul *(sub înțelesul modern al cuvîntului) pentru pian, vioară și violoncel (vioara sau violoncelul sînt uneori înlocuite prin instrumente de suflat) ;*

Cvartetul de coarde *sau* Cvartetul pentru instrumente de suflat ;

Scanned with OKEN Scanner

Cvartetul mixt *(vioara I-a înlocuită prin flaut sau oboi)*;
Cvartetul cu pian *(instrumente de coarde sau de suflat cu pian)*;
Cvintetul de coarde *(cu două viole, două violoncele sau cu contrabas)*;
Cvintetul pentru instrumente de suflat;
Cvintetul mixt *(cvartet de coarde + clarinet sau corn)*;
Cvintetul cu pian *(cvartet de coarde sau de instrumente de suflat cu pian)*;
Sextetul de coarde;
Septetul pentru formaţie mixtă;
Octetul *(dublu cvartet de coarde, formaţie omogenă de instrumente de suflat sau formaţie mixtă)*;
Nonetul pentru formaţie mixtă:
Dixtuorul *(formaţie omogenă sau mixtă), constituind elementul de trecere spre formaţia orchestrală.*

În descrierea muzicii pot fi abordate mai multe metode. Complexul problemelor tehnice poate fi descompus în cele mai mici particule cu ajutorul analizei, mergîndu-se pînă la fineţea analizei matematice. Reducînd muzica, vie prin esenţa ei, la un ansamblu de scheme, obţinem o sumă de date, exterioare şi prea puţin concludente. Conţinutul şi expresia, mesajul muzicii nu pot fi schematizate. O astfel de analiză elucidează doar forma lucrării (cu toate implicaţiile ei tehnice). Aici lipseşte în mare măsură descrierea muzicii, analiza estetică a fenomenului muzical. Muzica nu poate fi separată de conceptele filozofice dominante la un moment dat, de realităţile vieţii sociale specifice în cadrul epocii.

Am ales astfel o altă metodă mai cuprinzătoare, stabilind coordonatele generale *drept punct de reper. Din dorinţa de a veni în ajutorul cititorului am ales* metoda reliefării principiilor *ce stau la baza organizării discursului muzical ca proces complex. Totodată am ales şi metoda descrierii particularităţilor, proprii unor perioade stilistice din istoria muzicii, chiar dacă cuvîntul se dovedeşte uneori prea limitat sau chiar impropriu pentru transcrierea conţinutului emoţional al muzicii. Muzica este mai bogată decît limbajul muzicologic iar pe de altă parte literaturizarea exagerată ne poate îndepărta de la miezul problemelor.*

Evoluţia muzicii nu este un proces rectiliniu. Am preferat să introducem cititorul, mai cu seamă în problema apariţiei şi închegării genului instrumental de cameră, în

Scanned with OKEN Scanner

manifestările uneori contradictorii ale noului, urmărind drumul sinuos, subliniind condiționările reciproce ale factorilor.

Vastitatea genului de cameră în ansamblul său ne obligă la limitarea subiectului, abordînd în partea analitică doar formele dezvoltate ale muzicii instrumentale de cameră, scrise pentru două sau mai multe instrumente. Din cauza complexității lucrărilor ca și a variatelor probleme de ordin estetic și tehnic, auditorul și instrumentistul întîmpină adesea dificultăți în cuprinderea întregului ca și în înțelegerea unor detalii. Punînd în discuție elementele componente ale stilului de cameră sugerăm soluții, dorind apropierea cititorilor față de muzica universală și îndeosebi contemporană, de muzica creată de compozitorii noștri. Acesta este rostul ghidului.

Scanned with OKEN Scanner

Puncte de plecare

Oricît de mult am privi înapoi în istoria culturii umane, se poate întrezări întotdeauna, la toate popoarele, prezența paralelă a unor elemente de muzică vocală și instrumentală. Existînd ca o suprastructură în sînul societății, muzica constituie un mod de exprimare a aspirațiilor omului, reflectînd viața în forme multiple, reprezentînd un mijloc de comunicare sufletească între oameni. Aceste caracteristici s-au perpetuat devenind tradiții. Inovația, rod al contribuțiilor șirurilor de generații și determinată prin cerințele vieții sociale, a dus la o amplificare în toate direcțiile a fenomenului muzical.

Cele două moduri fundamentale ale practicii muzicale — exprimarea vocală și instrumentală a mesajului artistic — formează de fapt o unitate, complexă prin multitudinea formelor în care se înfățișează această legătură. Prezentă deopotrivă în muzica populară veche sau nouă, în muzica dramei antice grecești, sau începînd cu înfloritoarea artă a Renașterii și evoluînd pînă la formele genului vocal-simfonic de astăzi, această îmbinare, mereu variată și sporită, constituie elementul hotărîtor în evoluția muzicii. Astfel s-au realizat, în urma unor procese îndelungate și prin acumulări cantitative enorme, marile salturi în istoria genurilor muzicale.

CAPITOLUL I

Muzica de cameră se afirmă ca gen pe deplin închegat în secolele XVII și XVIII, constituind de atunci unul din cele mai importante genuri muzicale. Dar dincolo de aceste începuturi bine conturate, care sînt filoanele? Situînd geneza genului într-o perioadă mult mai timpurie, putem spune că mu-

zica de cameră reprezintă una din formele elementare de colaborare între mai mulţi muzicieni pentru exprimarea artistică şi directă a emoţiei şi gîndirii muzicale.

Prin aceasta am definit una din trăsăturile primare ale genului : spiritul de colaborare, de dozare judicioasă a întregii acţiuni muzicale prin esenţializarea, prezentarea plastică şi concisă a tuturor elementelor de conţinut şi formă, tendinţă ce în decursul veacurilor generează o tehnică specifică de tratare a substanţei muzicale. Această atitudine caracteristică în organizarea discursului muzical a primit, cu timpul, definiţia de „stil de cameră". Şi nu întîmplător, adîncirea virtualităţilor proprii genului şi stilului de cameră se desfăşoară pe planul muzicii instrumentale.

Dar muzica instrumentală cultă, aşa cum o întîlnim începînd cu arta barocului, este produsul muzicii vocale a Renaşterii. Iar muzica de cameră, ca gen, reprezintă o parte a muzicii instrumentale. Sîntem aşadar obligaţi să obţinem mai întîi o vedere de ansamblu asupra stadiilor preliminare care au condus spre constituirea muzicii de cameră ca gen.

Doi factori au favorizat apariţia muzicii de cameră ca gen : existenţa muzicii vocale polifonice şi a muzicii de dans. De asemenea, pe alt plan, interdependenţa mereu prezentă dintre muzica elaborată, construită în conformitate cu o sumă de legi severe dar nu imuabile, şi muzica cu un caracter mai larg, de ordin improvizatoric.

Să supunem afirmaţiile de mai sus unor analize. Rudimentele de polifonie ce apar în preajma primului mileniu al erei noastre desemnează o nouă dimensiune în practica muzicală faţă de conceptul omofon, faţă de cîntul la unison specific practicii anterioare. Astfel în cadrul Renaşterii se dezvoltă necontenit un nou mod de organizare a ţesăturii sonore : una din voci împlineşte funcţia de exponent principal al desenului melodic *(vox principalis, cantus firmus)* iar celelalte voci acompaniază, însoţesc şi imită, subordonate fiind, elementul melodic principal. Procedeele tipice se însumează treptat în legi care, reunite, poartă denumirea generală de concept contrapunctic (sau arta contrapunctului).

Prin lărgirea continuă a mijloacelor de organizare a discursului muzical, principiile fundamentale ale muzicii (cunoscute încă în antichitatea greacă şi reafirmate în epoca Renaşterii), a *imitaţiei, repetiţiei* şi *contrastului* ca şi simţul *proporţionării* întregului prin integrarea elementelor de variaţie într-o unitate finită — simţul formei —, apar pe o nouă treaptă. Polifonia permite o dată personalizarea vocilor iar rezultantele verticale, ar-

monice, rezultînd din juxtapunerea vocilor, creează o ambianţă sonoră cu totul nouă.

Supremaţia necontestată a muzicii vocale se explică prin valoarea ei de circulaţie în cadrul veacurilor şi ea îşi va menţine rolul dominant pînă în epoca barocului ; prin fuziunea din ce în ce mai accentuată între elemente vocale şi instrumentale se nasc genuri noi, a căror viabilitate se dovedeşte şi în zilele noastre. Muzica vocală era legată în primul rînd de text. Metrica versului determina organizarea metrică şi ritmică a operei muzicale. Versul, de origine cultică sau laică, mijlocea conţinutul, înlesnind accesibilitatea directă. Iată deci făgaşul pe care muzica a evoluat de la formele incipiente de *Organon, Fauxbourdons* şi *Discant* pînă la *Motetul, Missa, Balada* sau *Rondoul* secolelor XIV şi XV, apoi la arta complexă a unui Orlando Lasso (1532—1594) sau Giovanni Pierluigi Palestrina (1525—1594). Una din culmile artei vocale o reprezintă stilul de *Madrigal,* larg răspîndit şi deosebit de popular, creaţie a mai multor şcoli. Madrigalul apare încă în secolele XIII şi XIV sub forma cîntecului de dragoste, cu un caracter pastoral, înflorind însă pe deplin în secolul XVI. Cei mai reprezentativi compozitori sînt aci Jakob Arcadelt, Adrian Willaert, Luca Marenzio, iar în zorile secolului al XVII-lea, Carlo Gesualdo da Venosa şi Claudio Monteverdi, de numele căruia sînt legate începuturile operei.

În interiorul stilului de madrigal apar o seamă de elemente înnoitoare. Conducerea vocilor se înfrumuseţează, tehnica execuţiei se supune expresiei, puse în prim plan ; mai mult, teoria afectelor ce constituie un concept călăuzitor în muzică pînă în epoca romantismului, dominînd de-a lungul unor secole, concentrează atenţia asupra expresiei, determinînd varierea afectului. Legea contrastului acţionează acum în mai mare măsură în interiorul piesei muzicale. Datorită concentrării expresiei, mijloacele conveng spre o scriitură din ce în ce mai acordică, stimulînd efectul armonic. Apar tendinţele de cromatizare, armonia se emancipează şi contribuie la caracterul descriptiv al muzicii. Dramatica latentă se potenţează, pe plan tehnic tratarea insistentă a unor motive, diferite ca profil şi expresie, duce la un aspect concertant, uneori la supradimensionarea pieselor, la proporţii ce depăşesc limitele genului vocal. Astfel, sinteza vocal-instrumentală devine o necesitate şi aparatul instrumental se alătură cu egală valoare celui vocal.

Şi muzica de dans a impulsionat puternic evoluţia muzicii. De fapt poezia, muzica şi dansul apar adesea în strînsă legătură. Pînă tîrziu, pînă la extrema stilizare a formelor de dans, fenomen ce se petrece în suita secolului al XVII-lea, muzica aceasta

Scanned with OKEN Scanner

apare sub forma cîntecului de dans. Însă, şi acesta este hotărîtor, vocii i se asociază elemente ajutătoare, instrumente diferite. Trubadurii, Menestrelii, muzicienii călători atît de răspîndiţi în evul mediu, îşi acompaniază baladele epice printr-un instrument cu coarde. Mai tîrziu, instrumentele muzicale sînt nenumărate, grupate în specii. O largă răspîndire cunoaşte lăuta, devenind un instrument popular. Ea avea în secolul al XVI-lea exact aceeaşi funcţiune pe care o deţine astăzi vioara sau pianul, fiind instrumentul preferat al amatorului.

Începînd cu această dată apar culegeri de piese (dansuri) pentru lăută, notate în tabulaturile de lăută (sistem de notaţie asemănător cu tabulatura pentru orgă). Prin aceasta s-a cristalizat o tehnică instrumentală specifică, particulară instrumentului, larg răspîndită cu ajutorul tiparului. Muzica pentru lăută, tipărită probabil începînd cu cele patru culegeri editate de Petrucci, (1507 şi 1508) [1], reprezintă puncte de plecare pentru o artă instrumentală cu o nouă funcţiune socială.

Ar fi desigur greşit să credem că muzica instrumentală s-ar contura exact la această dată. Fapt însă este că ansamblul vocal domină întreaga practică a muzicii. Pe parcursul cristalizării formelor vocale, cele mai diferite instrumente se asociază ansamblului vocal. Instrumentele de coarde (familia violelor şi a gambelor) şi de suflat (flaut, oboi, fagot, trompeta şi trombonul, cornul, toate în dimensiuni şi cu caracteristici variate), primind funcţii însoţitoare şi mai tîrziu acompaniatoare (se alătură şi instrumentele cu claviatură), se subordonau întru totul.

Instrumentele aveau însă şi alte funcţii. Îmbogăţind timbral ansamblul, ele ornamentează mai liber linia vocală, fapt care favorizează o anumită virtuozitate instrumentală, dar şi arta improvizaţiei. Instrumentele, adecvate registraţiei vocale, se construiesc în mai multe variante. Astfel apar familiile violelor şi ale violei da gamba. Datorită lipsei unei viole corespunzătoare discantului vocal, dublat de obicei prin flaut sau oboi, străduinţele lutierilor converg spre realizarea viorii (derivată din viola da braccio), iar vioara va revoluţiona în bună măsură întreaga tehnică instrumentală.

Încă în secolele XIV şi XV, lucrările concepute iniţial pentru un ansamblu vocal se interpretează şi în formă pur instrumentală. Piesele instrumentale preluau dispozitivul sonor pe voci, propriu conceptului vocal iar în melodică linia instrumentală primea caracteristicile vocale, atît în ambitus cît şi în structura liniei melodice. Latura improvizatorică (de aci particularizarea

[1] Naumann, *Istoria muzicii*, pag. 240.

procedeelor instrumentale) se adînceşte în muzica de dans, veşnic alimentată prin ritmuri şi intonaţii populare ; la rîndul lor, acestea influenţează puternic muzica corală, contribuind la laicizarea ei. În plus se întrebuinţează episoade instrumentale, piese de legătură intercalate între diferite piese vocale, amintind preludiile, interludiile şi postludiile de mai tîrziu. Dependenţa devine astfel din ce în ce mai relativă, favorizînd instituirea muzicii instrumentale ca gen.

Impulsul cel mai puternic, generator în procesul de desprindere şi emancipare a muzicii instrumentale, a fost dat prin noul rol ce îi revine orgii în practica muzicală, instrument străvechi, şi apoi în general instrumentelor cu claviatură. În primul rînd elaborarea muzicii, ajunsă la o complexitate apreciabilă prin numărul vocilor participante (variind între 4, 5, 6, 8 voci şi amplificîndu-se adeseori la un aparat vocal format din două coruri distincte), reclama un instrument de control. Această funcţiune este îndeplinită de instrumentele cu claviatură, orga (avînd şi pedalier), apoi de precursoarele pianului de astăzi (clavichord, virginal, clavicembalo). Orga a permis pentru prima oară execuţia unor piese polifonice instrumentale, concentrînd un ansamblu de voci la un singur instrument.

Totodată, în practica didactică, orga a reprezentat principalul instrument al demonstraţiei. O primă dovadă constituie acel *Fundamentum organisandi* [2] de Conrad Paumann, lucrare cunoscută încă în anul 1452, fiind cel mai vechi tratat pentru orgă cunoscut astăzi. În esenţă, această lucrare constituie un curs practic de compoziţie. Literatura pentru orgă ce se profilează pe parcursul secolului următor poartă într-adevăr o seamă de trăsături înnoitoare.

Să urmărim principalele coordonate ale practicii muzicale din acea vreme. Poziţia dominantă a muzicii vocale este încă evidentă. Însă în multe culegeri de piese vocale se poate găsi o indicaţie precisă : *„da cantare o sonare“*, presupunînd execuţii vocal-instrumentale ca şi interpretări separate. Dacă pînă atunci participarea instrumentală putea fi subînţeleasă, acum este dorită şi cerută. Faptul că nu se indică precis instrumentaţia nu trebuie să ne mire. Va trebui să ne amintim că nici J. S. Bach nu indică ansamblul instrumental sau instrumentul dorit pentru interpretarea *Artei fugii*. Acest fenomen se explică prin formele practicii muzicale. În reprezentare, o lucrare se adapta posibilităţilor existente într-un loc dat. Şi atunci, poate părea bizar

---

[2] W. Fischer în *Handbuch der Musikgeschichte* editat de Guido Adler, 1930, vol. I, pag. 384.

Scanned with OKEN Scanner

pentru simţul sonor al omului modern, puteau fi întîlnite cele mai variate componenţe vocal-instrumentale, eterogene şi desigur dezechilibrate prin alăturarea unui număr însemnat de instrumente de suflat (din care nu lipseau fagoţii şi trombonii), faţă de un număr mai redus de instrumente cu coarde. În această perioadă de tranziţie, în care apare tendinţa spre monumentalitate şi strălucirea aparatului sonor, indicaţia precisă a instrumentaţiei era inutilă. Întreaga tehnică a execuţiei era o artă a improvizaţiei.

Mai întîi se impun două categorii de piese, care nu au nici o legătură cu semnificaţia pe care o poartă noţiunile astăzi : *cantata* şi *sonata*. Astfel se adînceşte distincţia dintre muzica vocală şi instrumentală. Desigur, *sonata* este un termen general pentru diferite piese instrumentale. Lexiconul de la Lipsca, 1732, caută să cuprindă o definiţie : „*Sonata* sau *Suonata*, de la *sonare* sau *suonare*, este o piesă muzicală gravă şi artistică, concepută pentru instrumente, mai cu seamă viori, ce constă în alternanţe de *Adagio* şi *Allegro*." [3] Mai precisă, şi desigur cu referiri la prima fază, este afirmaţia lui Fr. E. Niedt [4] din tratatul său de compoziţie (1721) : „Sonata este o piesă instrumentală ce se intonează înaintea intrării vocilor, avînd în acest sens aceeaşi semnificaţie ca şi un *Preludio*". Dacă primul citat cuprinde esenţa noului constituit, cel de al doilea ne poartă înapoi spre primele forme instrumentale generatoare.

Înaintea noţiunii cuprinzătoare de *sonată* apar însă o seamă de forme instrumentale de sine stătătoare, transpuneri ce însumează mai întîi caracteristicile principale ale unor forme vocale : *Ricercar, Canzone, Capriccio, Fantasia*. Se pare că *fantasia* însemna iniţial o piesă muzicală fără text. Ca construcţie, formele de *Ricercar* şi *Fantasia* sînt aproape identice şi izvorăsc din *Motet*, pe cînd *Canzone* (fr. *Chanson*) şi-a luat ca model formele vocale laice.

Termenul de Ricercar necesită o analiză mai aprofundată. În traducere, *ricercare* înseamnă a căuta. Aplicat la muzică, el semnifică o căutare, evidenţiere continuă prin mai multe voci şi de-a lungul unei piese întregi a unui motiv caracteristic. El exprimă în mod precis principiul imitaţiei muzicale. Principiul, aplicat în tehnica contrapunctului, stă la baza formelor contrapunctice : canonul şi fuga. Cu timpul noţiunea de ricercar se pierde deoarece canonul şi fuga se prezintă ca forme închegate, superior organizate.

---

[3] şi [4] Dr. Otto Klauwell, *Geschichte der Sonate*, pag. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Din cuprinsul formelor instrumentale independente, se cuvin relevate *Intonaţia* şi *Toccata*. Intonaţia este un preludiu cu scop bine determinat. Orga sau ansamblul instrumental primiseră rolul de stabilire a climatului tonal, dînd „tonul" ansamblului vocal. De aci s-au dezvoltat, mai tîrziu şi pe o nouă treaptă, *Preludiul, Interludiul* şi *Postludiul*. A fost pasul de la improvizaţie la elaborarea artistică. În general, Intonaţiile nu recurg la principiului imitaţiei ci se rezumă la acorduri lungi, introductive, ce concentrează atenţia asupra celor ce vor urma ; în dezvoltarea ulterioară a muzicii, locul lor va fi luat de preludiile mai cuprinzătoare ce enunţă conţinutul (tema) compoziţiei (coralului) imediat următoare, păstrîndu-şi însă şi o valoare de sine stătătoare.

Toccata este una din formele cele mai libere ale muzicii instrumentale cultivate acum ca gen nou. Mai amplă, ca dimensiune, ea include oarecum ca secţiuni mediane una sau mai multe secvenţe în stil fugat, precedate de pasaje ce însumează o anumită virtuozitate instrumentală, o libertate accentuată în figurarea elementelor tematice. Aceste cuceriri se răsfrîng asupra întregii muzici instrumentale, dînd naştere unui concept instrumental îmbogăţit. În plus, în ultimele decenii ale secolului XVI, virginalul în Anglia şi clavicembalul în Italia cunosc o largă răspîndire, determinînd şi înflorirea unei literaturi muzicale specifice. Dansul în multitudinea formelor sale, în bună măsură tehnica lăutei îmbunătăţită prin procedeele de tratare proprii instrumentelor cu claviatură, sporesc nu numai arsenalul mijloacelor tehnice ci contribuie la o orientare cu totul nouă. Suita instrumentală este o primă sinteză a cuceririlor.

Înainte de a trece la formele monodiei acompaniate, încercăm să rezumăm cu ajutorul unor exemple principalele trăsături ale muzicii incipiente de cameră. Şi aci vom aduce o precizare : sub denumirea de muzică de cameră se grupează de-a lungul evoluţiei muzicii toate piesele muzicale, indiferent de forma lor, ce sînt destinate unor formaţii vocal-instrumentale sau pur instrumentale, presupunînd un număr redus de executanţi.

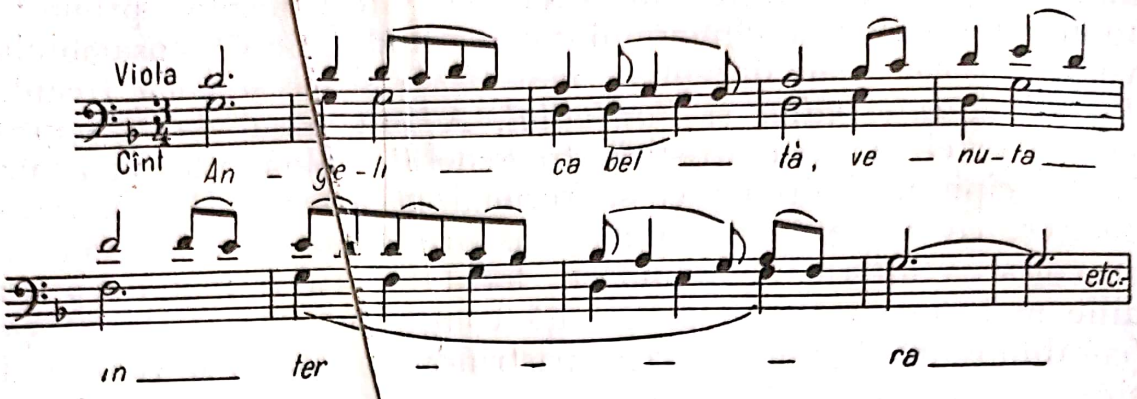
Unul din exemplele cele mai vechi, în care apar atîtea trăsături specifice genului de cameră, îl reprezintă balada laică *Angelica beltà* [5] compusă de organistul şi poetul florentin Francesco Landino (1320 ?—1397). Concepută numai pentru o voce (bariton) şi violă, ea oglindeşte o accentuată finеţe în îmbinarea vocilor, măiestrie în construcţia dialogului vocal-instrumental.

---

[5] În A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, ed. Breittkopf & Härtel 1931, pag. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Linia melodică simplă şi expresivă ce se află în bas este ornamentată şi întregită prin linia variată a violei.



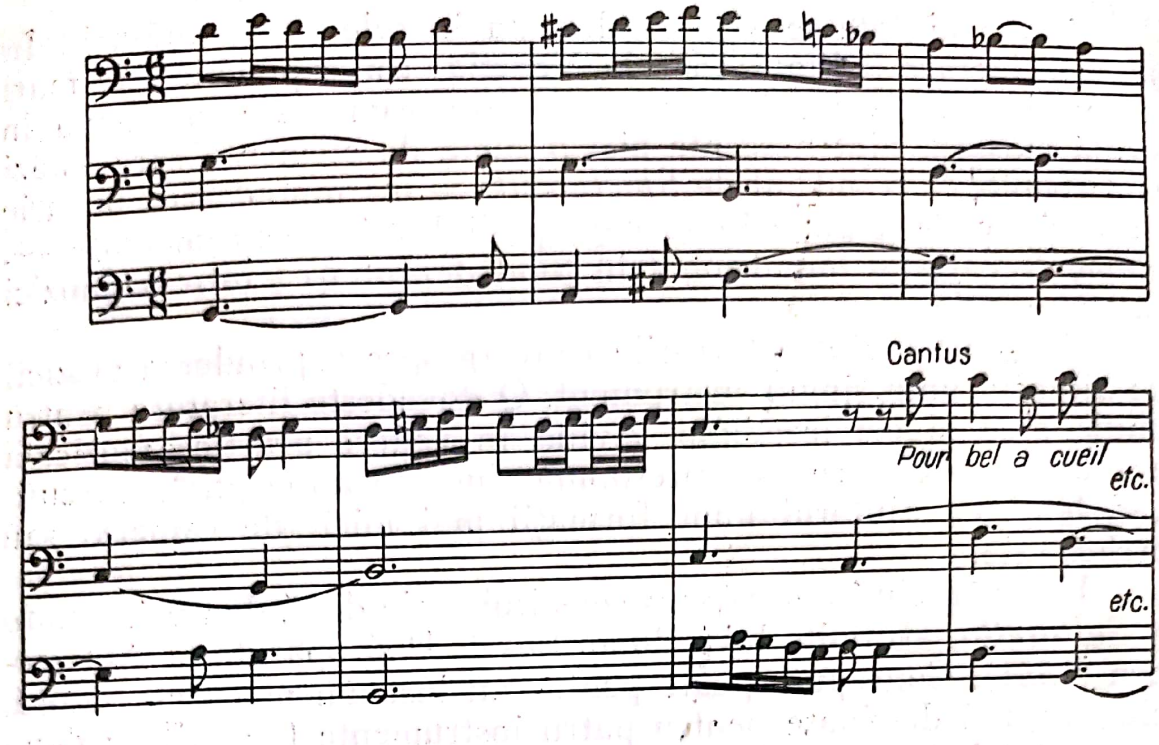
Se cuvine subliniată tehnica avansată în tratarea violei, proprie secolului al XIV-lea. Acest lucru ni-l dovedeşte între altele o suită de dansuri [6] a unui autor anonim ; ea reclamă o anumită mobilitate, include o registraţie ce valorifică zonele timbrale optime ale instrumentului. Formată din trei părţi distincte ca mişcare şi expresie, suita are totodată un caracter programatic : I *Lamento di Tristano* (dans grav ce se încheie cu o mişcare avîntată intitulată *La Rotta),* II *La Manfredina* (din nou alternanţa lent-repede), III *Saltarello,* un dans popular foarte răspîndit. Elementele de contrast izvorăsc din expresia liniei melodice (strict omofone) cît şi din variaţiile de mişcare şi structură metrică.

Îmbinarea dintre voce şi violă ne apare şi într-un cîntec [7] (de lume) în stilul baladei acompaniate a lui Guillaume de Machault (1300—1370). De data aceasta viola formează faţă de discant un contrapunct mobil, acompaniind vocea printr-o suplă linie de bas.

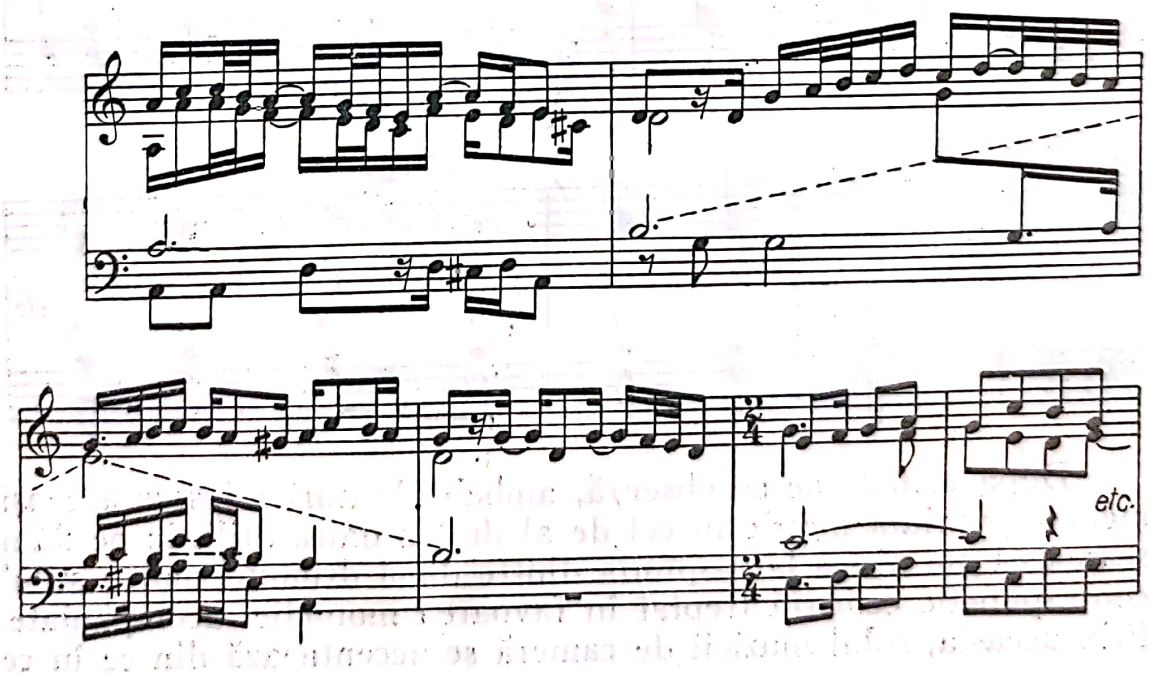
Un deosebit interes solicită un cîntec vocal-instrumental de Matheus da Perusio (sec. XIV) [8], conceput pentru o voce (bariton) şi trei instrumente, probabil viole şi gambe (pot fi presupuse însă şi cele mai variate componenţe instrumentale). Pe parcursul baladei (rondo) unul din instrumente dublează vocea solistă *(Cantus)* prelungind prezenţa acesteia prin mici interjecţii instrumentale, în timp ce vocile grave în valori mai mari susţin contrapunctic întreaga ţesătură sonoră. Deosebit de importantă este aici introducerea instrumentală ce precede cîntul : un trio în miniatură.

---

[6] Idem, pag. 20—21.
[7] Idem, pag. 18, *chanson balladée* (Virelai).
[8] Idem, pag. 16, *chanson balladée.*



Motetul ca şi cîntecul (Chanson) folosesc din ce în ce mai mult mici ansambluri instrumentale. Adeseori în aceste rudimente de muzică de cameră sînt prezente elementele unui stil instrumental avansat. Asupra complexităţii la care ajunsese muzica instrumentală preluînd forme vocale, ne elucidează Motetul instrumental compus de Jean Ockeghem (c. 1430—1495). Reproducem un fragment din încheierea lucrării [9] :

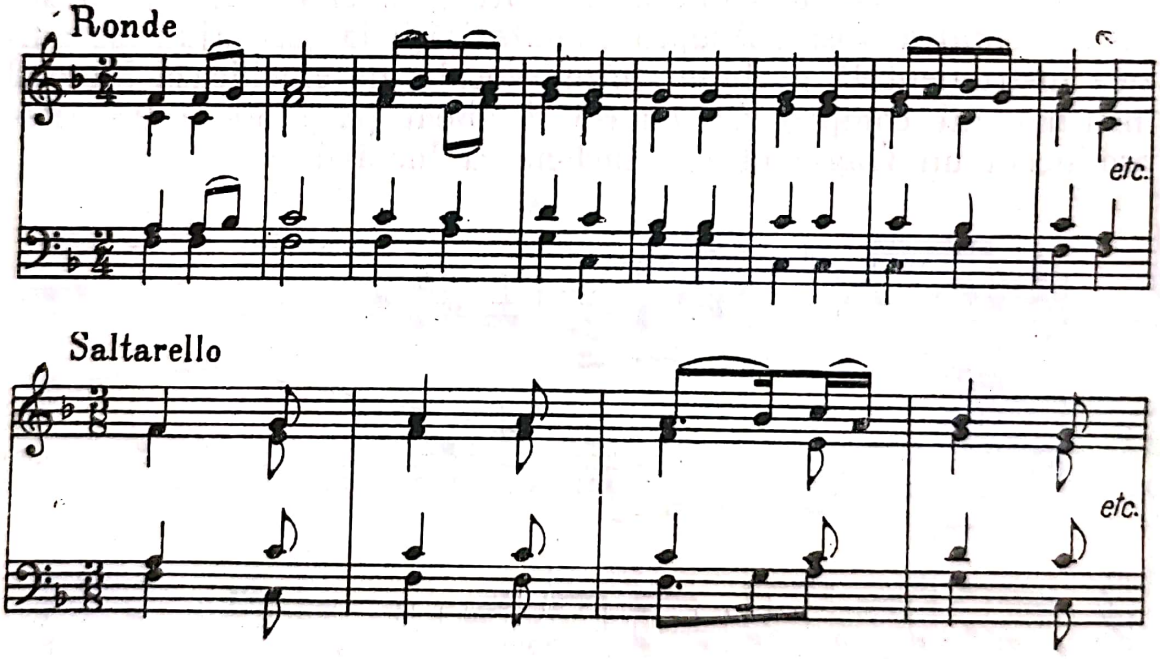


[9] După A. Schering, *Op. cit.*, pag. 48.

Cîtă varietate se află condensată în cele cîteva măsuri ! În această lucrare (editată 1504 la Veneţia) contrapunctică de mari proporţii (185 măsuri !) toate vocile (instrumentale) participă în egală măsură. Sînt prezente aici o sumă de elemente care astăzi sînt reunite în termenul de *Spielmusik* — însemnînd acea bucurie de a cînta, de a pune în valoare posibilităţile instrumentale —, elemente care au impulsionat în fond dezvoltarea întregii muzici instrumentale.

De acum înainte eforturile converg spre cuprinderea muzicii cu ajutorul unui singur instrument. O dovedeşte literatura pentru lăută, orgă şi clavicembalo. Avînd în vedere practica muzicală a secolului XVI se pot presupune însă „transcripţii", execuţii „ad hoc" cu ajutorul unor formaţii mai mici (de cameră) sau orchestrale.

Un exemplu în acest sens constituie cele două dansuri, *Rondo* şi *Saltarello*, atribuite lui Tilman Susato [10] şi apărute la Antwerpen (1551). Concepute poate pentru un instrument cu claviatură, ele sînt aici destinate pentru patru instrumente (de suflat : două trompete şi două tromboane — sau — pentru patru instrumente de coarde).



După cum lesne se observă, ambele dansuri folosesc aceeaşi melodie, variată metric în cel de al doilea dans. Stilistic ne dăm seama că am ajuns la răspîntia dintre două drumuri mari : stilul contrapunctic cedează treptat în favoarea monodiei acompaniate. Prin aceasta, rolul muzicii de cameră se accentuează din ce în ce

[10] A. Schering, *Op. cit.*, pag. 119.

BIBLIOTECA Centrală Regională IAȘI

mai mult. Ea devine cîmpul fertil al investigațiilor creatoare iar rezultatele, hotărîtoare pe planul organizării discursului muzical în forme ample și complexe, se răsfrîng asupra tuturor genurilor muzicale.

Integrîndu-se în marele curent umanist atît de specific culturii Renașterii, muzica a contribuit din plin la laicizarea progresivă a gîndirii. În muzica vremii se reflectă noile atitudini față de viață, încrederea nelimitată în forțele omului, constituind astfel o puternică negație a spiritului dogmatic și închistat al evului mediu. Referindu-se la epoca Renașterii, Friedrich Engels scrie în introducerea la *Dialectica naturii*: „Aceasta a fost cea mai mare revoluție progresistă din cîte trăise omenirea pînă atunci.“ [11]

Strădaniile de descătușare a omului se fac auzite, o dată cu versul, în muzica vocală; conținutul poemelor este nou: apare poezia de lume, de dragoste, cele peste 300 de sonete ale lui Francesco Petrarca (1304—1374) sînt mereu folosite în muzica vocală pînă la perioada tîrzie a madrigalului. Sensibilitatea excepțională și forma măiestrită a poemelor conduce spre o continuă reprofilare a mijloacelor muzicii, spre extinderea și îmbogățirea lor.

Muzica instrumentală este întrepătrunsă de acest puls înnoitor. Cuceririle din domeniul gîndirii componistice sînt expresia dezvoltării fără precedent a artelor și științelor. Astfel muzica barocului pășește pe un drum larg, deschis prin cercetarea neobosită și cutezătoare a slujitorilor muzicii din epoca Renașterii, anonimi sau celebri.

[11] K. Marx — Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, pag. 216—217.

200.044

2—1539

Scanned with OKEN Scanner

Marea răspîntie

Două tendinţe contrare au acţionat în muzica Renaşterii ; pe de o parte dezvoltarea artei contrapunctice ce culminează în formele muzicii polifonice prin utilizarea unui aparat sonor complex, vocal-instrumental, pe de altă parte, tendinţa de limitare a ansamblului, preferîndu-se acompanierea unei singure voci cu ajutorul unuia sau mai multor instrumente. În esenţă, balada şi motetul acompaniat reprezintă formele incipiente ale monodiei acompaniate.

Marea răspîntie pe care o semnifică trecerea de la modul de organizare polifonic spre cel al monodiei acompaniate, nu ne apare aşadar drept un act spontan, ci este pregătit şi determinat de mai multe cauze.

În primul rînd, rolul social al muzicii a cerut înnoirea mijloacelor. Muzica, depăşind cadrul bisericii şi a curţii feudale, se încetăţenise adînc în viaţa oraşelor şi a tîrgurilor. În mod firesc, cerinţele erau acum de alt ordin. Complexitatea conceptului polifonic depăşise în bună măsură posibilităţile de execuţie medii, îngreunînd pătrunderea muzicii în păturile mai largi. Corespunzînd cerinţelor noilor destinatari, orăşenii şi tîrgoveţii timpului, muzica cultă valorifică intens intonaţiile artei populare, formele dansului. Noua tendinţă acţionează ca o contrapondere faţă de stilul contrapunctic măiestrit şi accesibil doar interpreţilor specializaţi, îndeaproape familiarizaţi cu tainele modului de execuţie. Iată de ce literatura pentru lăută, virginal şi clavecin, hrănită din substanţa dansului popular şi refractară contrapunctului savant, cîştigase o amploare şi o răspîndire vastă, deopotrivă

CAPITOLUL II

în Anglia, Italia, Germania, Franța sau Spania secolului al XVI-lea. Criteriul accesibilității se manifestă deci aci.

Elementul cel mai important în cadrul acestui proces îndelungat de trecere îl constituie atenția acordată liniei melodice. Melodia dată, de esență cultică, denumită *cantus firmus*, se înlocuise printr-o tratare motivică mai liberă. Bazat pe principiul imitației, discursul cîștigase în mobilitate. Tehnica ornamentului, expresie a virtuozității vocale, umbrise însă însăși substanța melodică. Din necesitatea de a se simplifica și de a se da o mai mare pregnanță tematicii muzicale și totodată claritate întregii țesături sonore, linia melodică din ce în ce mai amplă a madrigalului se încredințează discantului, vocii acute a ansamblului vocal. Astfel, celelalte voci (și fără renunțarea imediată la principiul imitației), se subordonează discantului.

Armonia, factor de mare importanță, este o consecință a conceptului contrapunctic. Legile severe ale contrapunctului urmăreau îndeaproape relațiile dintre intervalele alăturate. Natura consonantă sau disonantă a intervalelor se discută aprig în teoria muzicii. Formele specifice de cadențare (în funcție de aspectul modului) și nu mai puțin simțul echilibrului modal, reglementau legile desfășurării sonore. Verticalizarea relațiilor armonice este un proces lent ce duce în mod sigur la recunoașterea conceptului armonic. Mai cu seamă madrigalul, compus adesea în spiritul primei specii a contrapunctului (notă contra notă), a valorificat intens (pe lîngă o cromatică surprinzător de evoluată) funcțiile trisonice. De aci pînă la cristalizarea armoniei drept un concept funcțional prin Zarlino (1517—1590) [12], și Rameau (1683—1764) [13], relațiile armonice se impun din ce în ce mai mult în practica muzicală.

Închegarea conceptului armonic nu era posibilă decît prin renunțarea treptată la modurile bisericești. În muzica Renașterii tîrzii asistăm la un proces de polarizare a întregii practici în jurul modului major și minor. Observațiile asupra naturii relațiilor sonore din interiorul modului major au dus la condiționarea funcțională a procedeelor de cadențare și, prin extindere, la instituirea sistemului funcțional al armoniei.

Drept o consecință a tendințelor inovatoare, discursul muzical se organizează pe baza unor principii noi : începe dominația basului continuu. Am urmărit mai sus desprinderea melodiei, funcția domninantă a discantului în ansamblul coral. Acum basul continuu, conceput în strictă concordanță cu melodia, sus-

[12] *Institutioni armoniche* (1558) și *Dimostrazioni armoniche* (1589).
[13] *Traité d'harmonie reduite à ses principes naturels* (1722).

Scanned with OKEN Scanner

ţine totodată întreaga desfăşurare armonică, reglementînd funcţiile armonice şi mersul vocilor secundare ce se plasează între discant şi bas. Iată ceea ce denumim, din punct de vedere tehnic, *stilul monodiei acompaniate.*

Acest *stile nuovo*, noul stil care se impune la începutul secolului XVII, prezent în formele cantatei *da camera* şi deopotrivă în lucrările „cameratei florentine" ce reprezintă începuturile operei (Giulio Caccini, c. 1550—1618 şi Jacopo Peri, 1561—1633), pătrunde în toate genurile muzicii. La rîndul ei, opera, denumită acum *Dramma per musica* este precedată de drama pastorală sau de foarte popularele forme improvizatorice grupate în *Commedia dell'arte.* Verva şi satira *commediei dell'arte* au pregătit terenul operei comice.

O dată cu reapariţia dramei antice în cadrul operei seria se cer potenţate mijloacele de expresie ; ele se diversifică, apar efectele muzicale ; totodată sensul programatic al muzicii se adînceşte. Ansamblul instrumental primeşte în cadrul operei funcţii complexe ; el nu acompaniază numai ci descrie situaţia dramatică, contribuind din plin la tensiunea emoţională a muzicii.

Aceste cuceriri se repercutează asupra tuturor formelor instrumentale. Paralel cu dezvoltarea operei ca gen nou, se conturează formele ample ale muzicii instrumentale ; Sonata şi Suita, compuse special pentru un ansamblu de cameră (sau orchestral). Perfecţionarea viorii ca instrument în şcoala de la Brescia prin Gasparo Bertolotti da Salo (1540—1609), Giovanni Paulo Maggini (1580—1632), şi în şcoala de la Cremona, reprezentată prin familia Amati, Antonio Stradivari (1640—50—1737), Giuseppe Guarnieri (1687—1742) au impus în centrul atenţiei acest instrument dotat cu excepţionale calităţi. Astfel, completată şi desăvîrşită, familia instrumentelor de coarde formează cel mai omogen şi expresiv ansamblu instrumental.

Rezumînd evoluţia formelor, obţinem patru grupe şi totodată drumuri :

1. Ricercarul vocal sau instrumental evoluează spre *Fugă.* Această formă contrapunctică se menţine în ciuda tendinţei generale spre monodia acompaniată şi culmineză în monumentatul ciclu al lui Johann Sebastian Bach din *Wohltemperiertes Klavier,* lucrare terminată (partea a doua) în anul 1744.

2. Canzona instrumentală, păstrîndu-şi un caracter preponderent contrapunctic, se măreşte prin alăturarea unor secţiuni diferite ca mişcare şi expresie spre *Sonata da chiesa.* Destinată iniţial concertului bisericesc, ea depăşeşte curînd acest cadru. Din

Scanned with OKEN Scanner

fuziunea elementelor de stil specifice sonatei *„da chiesa“* şi *„da camera“* (succesiune de dansuri asemănătoare suitei) ia naştere şi se dezvoltă nu numai sonata monotematică propriu-zisă ci şi concertul pentru coarde (ce nu exclude participarea unor instrumente de suflat) denumit *Concerto grosso*. La rîndul lui, acest *concerto grosso* se bazează pe opunerea unui grup de instrumente solistice *(concertino)* faţă de marele ansamblu instrumental *(grosso, tutti)*, înlesnind astfel apariţia concertului pentru un instrument solist cu acompaniament orchestral. La acest proces au contribuit toţi compozitorii perioadei preclasice.

3. Al doilea izvor, din care s-a cristalizat sonata de mai tîrziu este suita. Suita reprezintă mai întîi o succesiune de dansuri, fără o structură precisă. Cele mai diferite dansuri de origine populară sau create în spiritul acestora, erau cuprinse în culegeri. Pentru reprezentare, se alegeau un număr de piese, legate de obicei printr-o tonalitate comună. O dată cu tendinţa de stilizare a dansului şi alăturarea dansurilor aparţinînd diferitelor popoare suita barocului primeşte un caracter cosmopolit, exprimat în componenţa suitei dominante spre mijlocul secolului al XVII-lea : Allemanda (germ.), Couranta (fr.), Sarabanda (span.) şi Giga (engl.) [Suita franceză]. De regulă, cadrul suitei putea fi lărgit cu ajutorul unor *intermezzi*, intercalînd alte forme de dans ca : Menuet, Passepied, Gavota, Bourée, Rigaudon, Siciliana, Loure, Rondo, Poloneza şi altele.

Sonatei *„da chiesa“*, în care se perpetuează în bună măsură stilul contrapunctic, i se opune, tot în Italia, sonata *„da camera“*, axată pe principiul monodiei acompaniate. Sonata *„da camera“* nu este altceva decît o suită de dansuri stilizate, concepută pentru unul sau mai multe instrumente *(Sonata a tré)* cu menţinerea unui bas continuu (ce putea fi reprezentat deopotrivă printr-o violă da gamba, cembalo sau orgă). Importantă este aci preocuparea pentru închegarea unei compoziţii unitare, concisă şi echilibrată, cîntărind în detaliu componentele atît sub raportul părţilor înlănţuite cît şi sub aspectul contrastului de expresie şi mişcare. Totodată se pun în valoare însuşirile tehnice şi expresive proprii instrumentelor participante. Termenul apare pentru prima oară la Tarquino Merula, în anul 1637 şi este sinonim pentru suita destinată unui ansamblu de cameră. Astfel se încheie ciclul : de la compoziţia *„da cantare o sonare“* la *„suită“* şi de la ea la *„sonata da camera“*.

4. În muzica instrumentală de cameră, formele variaţionale cunosc o largă întrebuinţare. Mai mult, principiul variaţiei, continuarea prin variere a unor trăsături tematice sau motivice

Scanned with OKEN Scanner

principale, se impune drept un principiu generator de noi forme, îmbogăţind tehnica compoziţiei.

Passacaglia *(Passecaille)* şi Ciacona *(Chaconne)* sînt forme variaţionale specifice. În passacaglia, o linie tematică se plasează în registrul grav şi se repetă mereu, în timp ce vocile superioare aduc variaţie după variaţie într-o gradaţie progresivă. Passacaglia, Ciacona ca şi Follia *(Folie)* sînt iniţial forme de dans. (Primele două se menţin pînă în secolul XVIII în baletul francez !) Deosebiri prea mari de structură nu sînt vizibile, doar Ciacona pare mai liberă ca desfăşurare, micşorîndu-se importanţa (consecvenţa) basului dat.

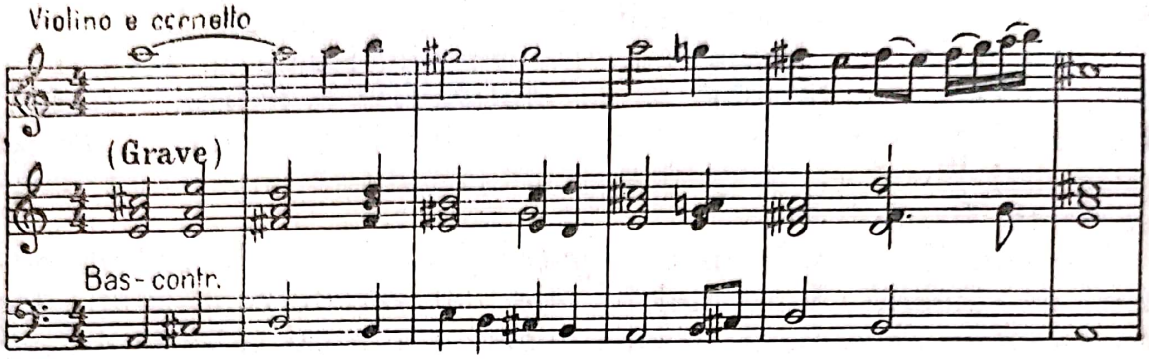
Elementele cuprinse în cele patru puncte apar în cadrul muzicii de cameră a barocului în cele mai variate configuraţii. De fapt muzica de cameră — vast domeniu muzical ce se profilează în această perioadă drept o artă specifică, cu forme şi mijloace particulare în ansamblul creaţiei muzicale — nu neglijează experienţa dobîndită în alte genuri, preluînd elemente de stil cristalizate în muzica vocală şi instrumentală în decursul timpului. Formele instrumentale de cameră superior organizate sînt rezultatul unor investigaţii şi sinteze vaste, unui proces complex de acumulare şi dezvoltare.

Una din primele lucrări de muzică de cameră intitulată „Sonată" este compoziţia lui Giovanni Gabrieli (1557—1612), celebra sonată *Pian e forte* (tipărită 1597 la Veneţia) pentru două ansambluri instrumentale. Această sonată, izvorîtă din *canzona da sonar,* este construită asemănător acelor *cori spezzati* intens cultivate la Veneţia : două coruri îşi răspund mereu, se întrec şi se completează. Pentru prima oară se indică aici instrumentaţia dorită : primul cor (instrumental) este format dintr-un cornet (cornetto) şi trei tromboane, cel de al doilea dintr-o vioară şi trei tromboane. Dialogul este amplu, varierea intensităţii (piano — forte) imprimă contraste puternice. Basul continuu încă nu apăruse. Cornetul şi vioara formează discantul ansamblurilor ; vioara îşi dispută încă întîietatea şi o dată cu întrebuinţarea basului continuu în anii următori, ea învinge.

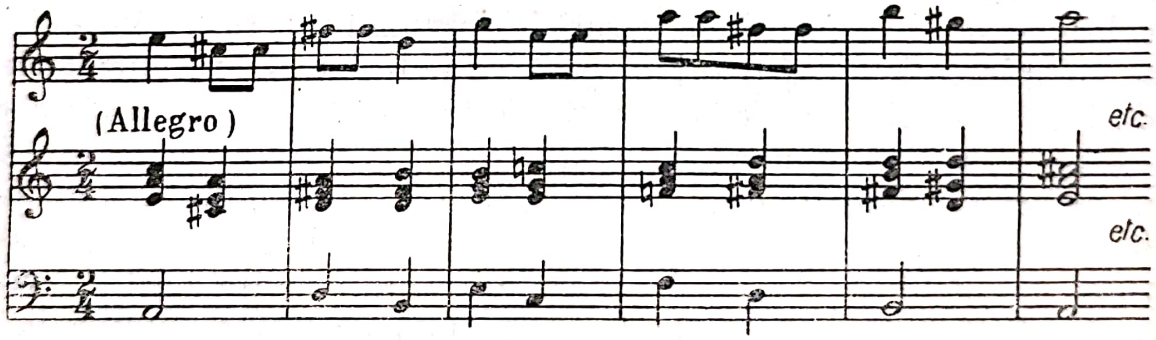
Sonata pentru vioară îşi începe mersul triumfal. Începuturi reprezintă *Sonata con tre violini* de Giovanni Gabrieli, *Sonata a tré* a lui Salomone Rossi (lucrare editată 1607 !). Biagio Marini a compus prima sonată cunoscută pînă în prezent pentru vioară şi bas continuu. Încercările în aceste lucrări converg o dată spre reducerea numărului secţiunilor (din multitudinea secţiunilor proprii canzonei), apoi spre amplificarea părţilor la dimensiuni mari.

Scanned with OKEN Scanner

Sonata pentru vioară (sau cornet) *şi bas continuu* (Veneţia 1617) *în la major* de Biagio Marini [14] (c. 1595—1665) intitulată *La Gardana* este constituită din mai multe mişcări. Primele şase măsuri au o funcţie introductivă :



Urmează o mişcare avîntată cu valori punctate, de fapt un pasaj de virtuozitate instrumentală improvizată, ocupînd 15 măsuri. O pauză generală separă acest *allegro* de mişcarea lentă următoare, ce reia într-o formă diminuată (patru măsuri) elemente ale primei mişcări. Aceasta încheie prima secţiune (A/a-b-a/) cu o expresie mai severă. Cea de a doua secţiune (B) este în întregime un dans, purtînd toate caracteristicile : o mişcare vie, veselă, întreruptă o dată printr-o cadenţă şi continuată imediat prin variaţii ritmice, încheindu-se printr-o nouă cadenţă lentă.



Timidităţile inerente începutului sînt încă evidente. Însă într-un timp foarte scurt compozitorii italieni elaborează un concept violonistic particular, şi acesta, împreună cu preocupările vizibile pentru organizarea formei, determină noul profil al sonatei.

Cît de repede a evoluat noul gen ne-o dovedeşte o altă sonată a autorului, *Sonata per il violino per sonar con due corde*

[14] A. Schering, *Op. cit.*, pag. 212.

(Veneţia, 1626 [1628]). Dimensiunile sînt mari, elementul concertant a cîştigat în importanţă, pe lîngă fluctuaţiile de mişcare apare diversificarea metrică ; de asemenea sînt prezente tehnica dublelor coarde ca şi imitaţia (dialogul) executate la vioară solo. Ornamentul reprezentat prin triluri ca şi indicaţia specială de *„affetti“* lasă să se întrevadă existenţa unor procedee de ornamentaţie bogate, indicîndu-se doar puncte de reper (note cu valori mari) pentru improvizaţia liberă în jurul acestor date.

Concludentă pentru procesul de structurare a sonatei *„da chiesa“* este Canzona *La Strada* de Tarquino Merula (Veneţia, 1637). Această lucrare este constituită din trei părţi ce se cîntă fără întreruperi. Mişcările extreme sînt concepute în stil fugat iar partea mediană, lentă, este o construcţie omofonă ; cele două viori cîntă în valori egale, notă contra notă. Basul continuu vădeşte deja o oarecare mobilitate şi participă adeseori prin imitaţii motivice la discursul celor două viori.

Toate condiţiile pentru ivirea unor forme superior organizate erau create. Începînd cu a doua parte a secolului al XVII-lea apar primele capodopere ale noii literaturi de cameră, modelele clasice ale sonatei monotematice, creaţia preclasicilor italieni.

Scanned with OKEN Scanner

Sonata preclasică

Sonata barocului poate fi considerată drept creaţia marilor violonişti. Compozitorii acestei perioade sînt totodată concertmaeştrii ansamblurilor instrumentale iar în practica muzicală funcţia viorii este hotărîtoare, vioara reprezentînd unul din cele mai complexe mijloace sonore. Idealul acestor maeştri este frumuseţea sunetului, atingerea cantabilităţii vocale, varietatea efectelor timbrale. În sonata barocului, potenţarea expresiei se desfăşoară paralel cu extinderea planului arhitectonic. Căutările febrile, evidente la toţi autorii, sînt încununate prin diversificarea procedeelor violonistice, apoi, pe planul formei propriuzise, prin sinteza dintre sonata *„da chiesa“* şi *„da camera“*.

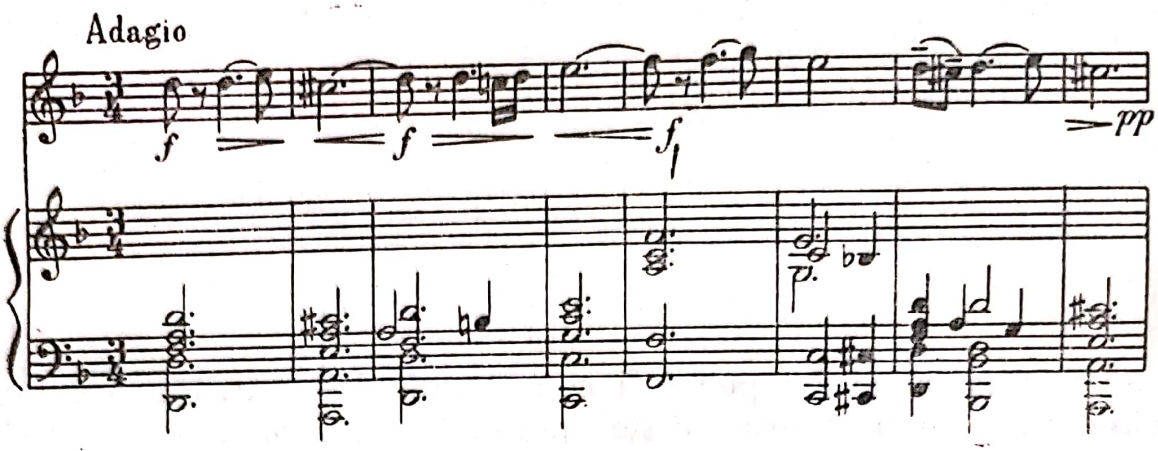
Arcangelo Corelli stabileşte prototipul noii sonate, compusă de regulă din patru mişcări distincte. Născut la Fusignano în anul 1653, el activează la Roma (1680—1713) unde moare la vîrsta de 60 de ani după ce dobîndise un renume de mare compozitor şi violonist. Sonatele sale ca şi „concertele grossi“, vădesc o melodică caldă şi pregnantă, o armonie bogată, simţul dezvoltat al formei ca şi o excepţională claritate a ţesăturii sonore.

Cea mai cunoscută lucrare de cameră, avînd un aspect concertant, este ciclul de variaţiuni *La Folia*. Împreună cu *Ciacona* de Vitali, ea reprezintă o cucerire de seamă în tehnica variaţională din literatura timpurie a genului. Tema gravă şi concisă de origine (populară) spaniolă (după unii cercetători, portugheză) cunoaşte cele mai variate metamorfoze. În exemplul de mai jos [15] se văd clar cele două elemente principale : me-

CAPITOLUL III

[15] Reprodus după F. David, *L'École ancienne* (Hohe Schule).

lodia (vioară) şi basul continuu (cembalo) ; acesta din urmă se menţine de-a lungul întregii compoziţii.



Caracteristice sînt în aceste variaţii opoziţiile de expresie dintre variaţiunile succesive, eleganţa şi graţia pe care le degajă pasajele atît de violonistic concepute, secţiuni în care se manifestă şi cuceririle noi în tehnica arcuşului : staccatura lejeră, eficienţa sonoră a *detaché*-ului.

Cît de bine gradate sînt aceste variaţii. Primele elemente variaţionale culminează în variaţiunea a şaptea prin reintonarea temei în duble coarde. Urmează o secţiune asemănătoare unui intermezzo în care se relevă (var. 10) predilecţia pentru salturile mari. Şi acum începe o secţiune mai liberă, improvizatorică parcă, şi totuşi atît de amănunţit elaborată, cu semnificaţii dezvoltătoare. Tema în duble coarde apare încă o dată, îmbogăţită expresiv. Variaţiunea 13 conţine o contramelodie, derivată din prima, iar tensiunea de aci se perpetuează, creşte prin freamătul dublelor (acorduri figurate) ce evidenţiază totodată şi o dezvoltată tehnică de fragmentare a nucleului tematic. În contrast se impune acum aspectul dansant, fluenţa discursului. Ultimele variaţiuni revin la expresia iniţială a temei şi cresc necontenit spre secţiunea concluzivă.

Arcangelo Corelli a scris un număr important de lucrări. Cele 12 Sonate a tré (pentru două viori şi bas continuu [cembalo sau orgă]) sînt cuprinse în culegerile *op. 1* (1683) şi *op. 2* (1685), *op. 3* (1689) şi *op. 4* (1694) [16]. Sonatele *„da chiesa“* sînt grupate în *op. 1* şi *op 3,* cele *„da camera“* în *op. 2* şi *op. 4. Opus 5* (1700) conţine cîte şase sonate din ambele specii, scrise pentru o vioară acompaniată [17].

---

[16] K. Kuznețov şi I. Iampolski — *Corelli* (Bucureşti, 1959).
[17] O. Klawel, *Op, cit.,* pag. 21.

Datorită activităţii didactice de la Bologna (1666—1671) şi Roma, ideile lui Corelli cunosc o largă răspîndire. Deosebit de bine proporţionate sînt dansurile stilizate din cuprinsul sonatelor „*da camera*". Ele se împart în două secţiuni aproape simetrice, cea de a doua este de obicei puţin lungită. Un exemplu viu în acest sens este *Sonata a tré op. 2, nr. 2, în re minor,* compusă din trei mişcări : *Allemanda, Courante, Giga.* Toate au o schemă comună : plecînd de la tonică (centrul tonal) discursul evoluează spre dominantă ; secţiunea secundă începe pe dominantă şi revine treptat spre tonică. Aceasta este schema tipică pentru formele sonatei monotematice. Elementul de contrast tonal lipseşte încă (în general doar partea a treia, lentă, este scrisă de regulă într-o tonalitate înrudită — relativa majoră sau minoră) însă metrul este variat. În această sonată *Allemanda* este scrisă în $\frac{4}{4}$, *Courante* în $\frac{3}{4}$, iar *Giga în* $\frac{6}{8}$. Prin întreaga sa creaţie, Arcangelo Corelli a stabilit în linii mari coordonatele sonatei monotematice.

Tommasso Antonio Vitali (c. 1665 — c. 1750) este astăzi cunoscut mai cu seamă datorită ciaconei sale. *Sonata în si minor pentru două viori şi orgă* (Modena 1693) îl situează însă printre cei mai de seamă reprezentanţi ai sfîrşitului de veac. Această lucrare în patru mişcări *(Largo e spiccato, Allegro, Grave, Allegro)* poartă toate semnele majore ale sonatei da chiesa. În mişcările extreme, cele două viori dialoghează conform principiului imitaţiei. Părţile mediane vădesc o scriitură contrapunctică complexă şi un stil îngrijit. Viorile evoluează mai degrabă pe datele unei cantabilităţi vocale. Partea a treia începe în tonalitatea dominantei, semnificînd o tendinţă de evadare temporară din uniformitatea tonală.

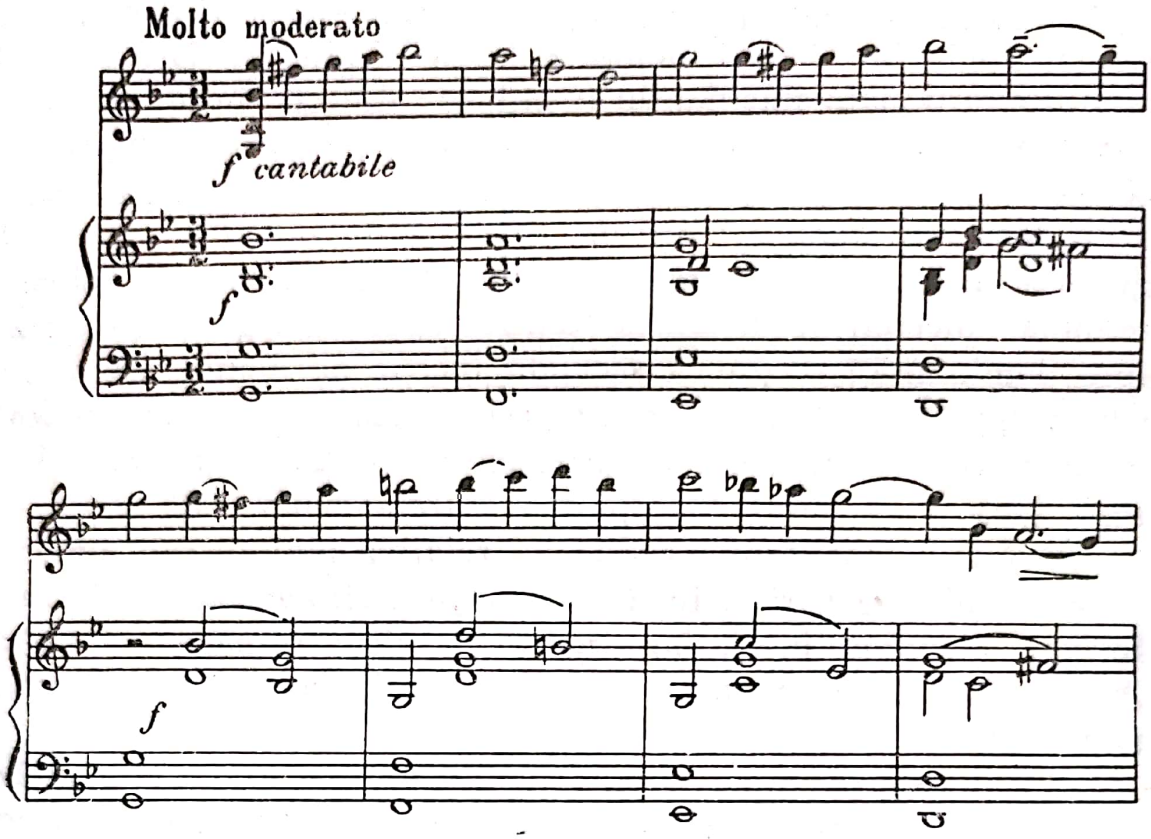
Ciacona, scrisă probabil în jurul anului 1700, este o capodoperă. Toate străduinţele barocului spre monumentalitate şi fast sînt cuprinse în aceste variaţiuni. O dăruire şi un suflu aproape romantic întrepătrund întreaga desfăşurare. În mai mare măsură decît la Corelli, variaţiunile sînt dizolvate parcă în melodie şi muzica se deapănă fără întreruperi.

Tema de opt măsuri este generoasă, larg arcuită [18]. Acesteia îi corespunde un bas format doar din patru măsuri ce se repetă. Consecvenţa cu care îşi realizează Vitali construcţia întregii lucrări este uluitoare.

---

[18] Citată după F. David : *L'École ancienne.*

Scanned with OKEN Scanner



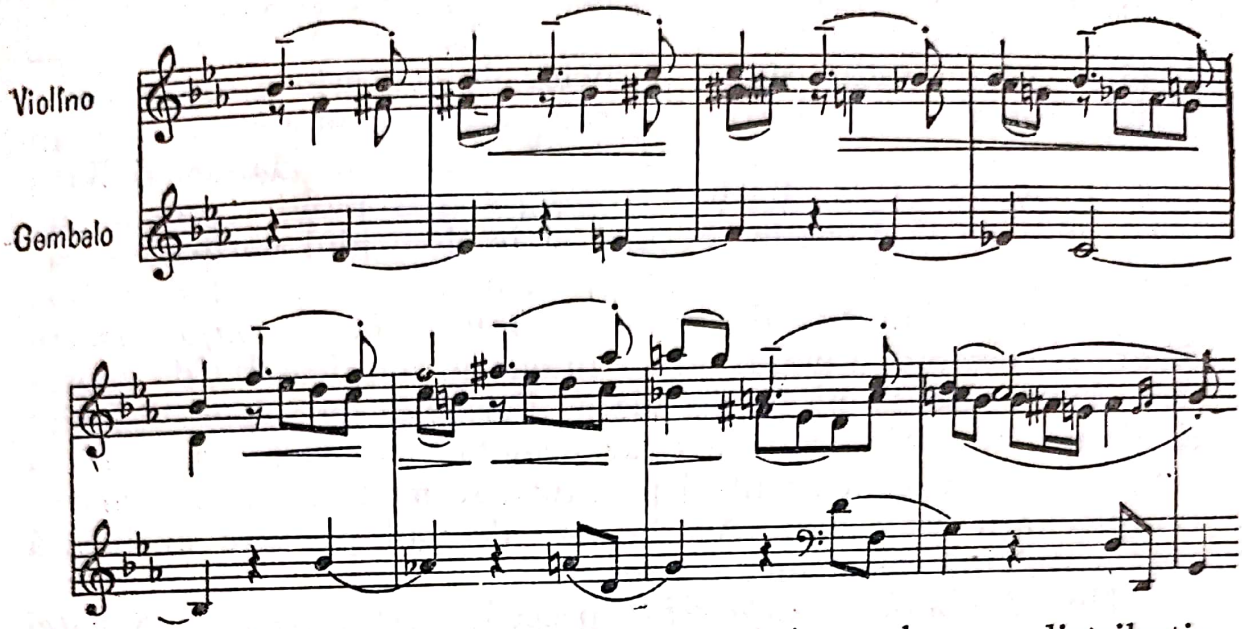
Derivaţiile melodice se extind asupra unor forme succesive de variaţii. De o deosebită importanţă sînt tendinţele cromatizante şi modulatorii (deplasarea centrului tonal pe alte trepte) ce se manifestă la tot pasul. Aşadar varietatea tonală este rezultanta unui principiu conştient aplicat, subliniind contrastele dorite. În domeniul tehnicii violonistice apar arpegiile (armonia figurată), dublele, triplele şi cvadruplele coarde, frecventa folosire a octavelor.

Cele două lucrări variaţionale de Corelli şi Vitali însumează toate elementele unui stil violonistic închegat, reprezentînd un compendium. Astfel nu ne miră faptul că în acelaşi timp Giuseppe Torelli (1660—1708) compune primul *Concert* (încă rudimentar) pentru vioară şi orchestră de coarde şi cembalo, în *re minor* (lucrare tipărită în 1709 la Bologna).

Aspectele concertante apăruseră încă mai înainte, în sonatele lui H. J. F. Biber (1644—1704). *Sonata în do minor* vădeşte deja o tendinţă de întrepătrundere a celor două orientări în conceptul de sonată. Prima parte este o introducere solemnă, bazată pe scriitura contrapunctică. Urmează o pasacalie amplă, surprinzător de liberă prin varietatea planului tonal. Cîntul acordic şi procedeele de figurare a armoniei sînt foarte dezvoltate. Una din cele mai frumoase şi complexe secţiuni ale pasacaliei,

Scanned with OKEN Scanner

ce denotă o adîncă explorare a posibilităţilor expresive proprii viorii, o vom reproduce în rîndurile de mai jos [19].



Este o pagină de o rară frumuseţe. A se observa distribuţia ritmică în cele trei voci reale : principiul compensaţiei ritmice acţionează ca un ceasornic.

Partea a treia, (*sol* minor) este compusă din două mişcări. Prima este o formă improvizatorică (succesiune lent-repede-lent), urmată de o gavotă în spiritul sonatei „*da camera*". Şi ultima parte este compusă din mai multe secţiuni : Recitativul are o funcţie introductivă. *Allegro agitato* ce urmează reapropie tonalitatea iniţială (*do* minor). Cadenţa *(Adagio)* este un pretext pentru readucerea în *Allegro*-ul următor (cu sens concluziv) a unor elemente din pasacalie (deci un concept ciclic). *Sonata* se încheie printr-un *Adagio,* după un şir de cadenţe cromatice în tonalitatea omonimei majore (*do* major).

Într-o altă sonată, Biber utilizează o tehnică specială, larg răspîndită în practica violonistică a barocului : *scordatura.* Schimbîndu-se acordajul de bază al viorii (în cvinte), se înlesnea în bună măsură cîntul acordic prin întrebuinţarea coardelor libere. Variaţiile de presiune (în funcţie de acordaj fiecare coardă exercită o anumită presiune asupra instrumentului) schimbau şi paleta timbrală a viorii. Scriitura era transpozitorie, se nota grifura (locul de contact deget-coardă) şi nu efectul sonor.

Iată acordajul întrebuinţat :

[19] F. David, *Op. cit.*

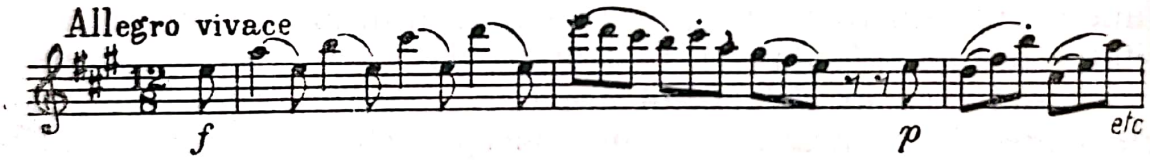
Scanned with OKEN Scanner

Sonoritatea poate fi lesne închipuită. Coardele acute prin coborîrea cu un ton produceau o sonoritate mată, pe cînd cele grave, urcîndu-se cu un semiton, cîştigau în amploare şi strălucire.

În activitatea componistică a lui Antonio Vivaldi, (1680—1743), accentul cade asupra formelor de concerto grosso şi concertul instrumental. Lucrările sale deschid orizonturi noi în aceste genuri, iar influenţa exercitată asupra lui Händel şi Bach este cunoscută. J. S. Bach a transcris mai multe concerte ale maestrului de la Veneţia. Fecund şi în domeniul muzicii de cameră *(sonata a tré* şi *sonata solo),* Vivaldi a contribuit şi la dezvoltarea acesteia. Aşa de pildă în *Sonata în la major pentru vioară şi cembalo,* Vivaldi aduce intonaţii noi, deosebit de expresive, luminoase şi pline de viaţă. Formele contrapunctice sînt eliminate, cembalul susţine doar armonic desfăşurarea liberă a viorii. Aspectul concertant al partiturii se moderează în favoarea expresivităţii melosului. Acesta este drumul pe care evoluează sonata italiană de acum înainte.

Un *„Preludio a capriccio"* precede prima parte a *Sonatei în la major.* Partea a doua : *Corrente,* deci o formă tipică de dans, ca şi ultima parte, *Giga,* sînt de o generozitate melodică excepţională. Ele sînt separate printr-un *Adagio, „quasi recitativo, senza tempo"*, reclamînd o recitare liberă.

Melosul ultimei părţi *(Giga),* direct şi cuceritor în simplitatea sa, va servi drept model multor compozitori.



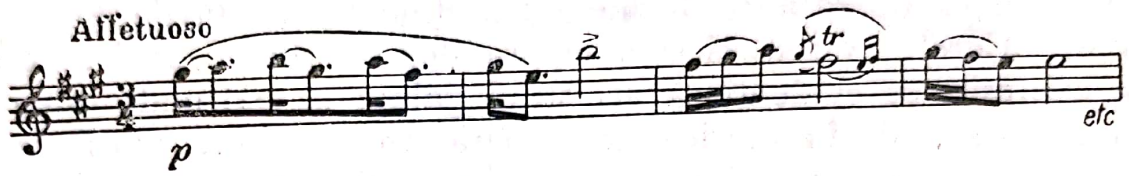
Sonata a tré s-a menţinut în atenţia compozitorilor de pretutindeni. Prezenţa foarte timpurie în Anglia a acestei forme o dovedesc cele 12 sonate pentru două viori şi bas continuu de Henry Purcell (1658—1695), un muzician de geniu ; în şcoala italiană, lucrările lui Evaristo Felice d'all Abaco (1675—1742) denotă o adîncire a substanţei şi o perfectare a formei mai cu seamă în părţile lente ale sonatelor *„da chiesa"*. Dialogul celor două viori se deapănă pe suprafeţe mari, caracterizîndu-se printr-o remarcabilă profunzime a expresiei.

Francesco Maria Veracini (1685—1750) este un contemporan al lui J. S. Bach. Veracini a fost un virtuoz al viorii, cunoscut dincolo de graniţele Veneţiei. Sonatele sale beneficiază nu numai de o construcţie măiestrită a formei ci şi de o condensare a expresiei şi dinamicii în linia melodică. Temperamentul şi experienţa sa se exprimă pretutindeni, impune diferenţierea părţilor.

Scanned with OKEN Scanner

Preferința pentru contraste puternice se exprimă în *Sonata în mi minor*.

Partea lentă *(Largo)* este plasată la începutul sonatei. Indicația *ritornello* elucidează construcția acestei prime mișcări : o continuă revenire asupra unor motive principale. Partea a doua este plină de vervă, *(Allegro con fuoco)* și este, ca și partea a treia, foarte îndrăgită de violoniști. Menuetul, învestit aci (anticipînd un nou stil) cu toată eleganța stilului rococo, degajă un farmec specific, la împlinirea căruia contribuie și luminozitatea tonalității *mi* major.



Gavota ține loc de Trio, după care menuetul se repetă. Tradiționala Giga încheie această sonată atît de particulară în literatura epocii.

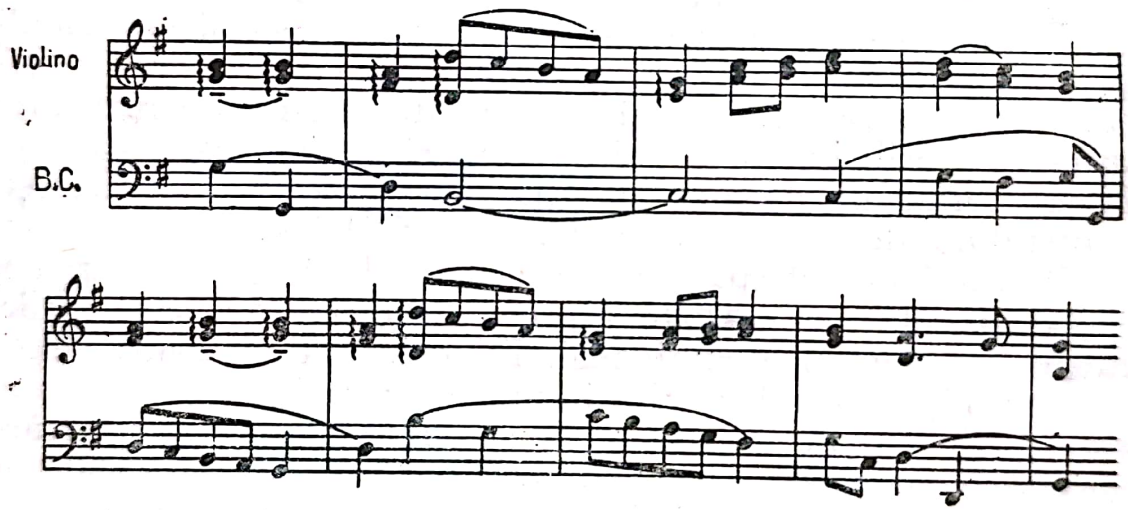
Francesco Geminiani (1680—1762) a fost elevul lui Corelli. El continuă în bună măsură concepția maestrului, cultivă un stil sobru, o melodică cantabilă și are o predilecție pentru registrația variată a viorii. Partea a treia a *Sonatei în do minor* este o siciliană, formă de dans cu un ritm punctat ce se încetățenește în literatura de cameră a secolului al XVIII-lea.

Procesul de întrepătrundere a celor două specii de sonate generează cele mai variate aspecte. Succesiunea : lent-repede-lent-repede domină pretutindeni. De obicei stilul contrapunctic apare în mișcarea a doua, dar în multe sonate italiene acest concept se elimină. Pe de altă parte se observă extinderea tratării concertante a viorii, sau invers, o întrepătrundere a vocilor în spiritul specific al muzicii de cameră.

Primei linii îi aparțin sonatele de Nicolo Porpora (1686—1766, rivalul lui Händel pe tărîmul operei londoneze) și J. M. Leclair (1697—1764), renumitul violonist francez. Cîntăreț virtuoz și fondator de școală, Porpora sintetizează elemente de virtuozitate vocală și instrumentală ; tehnica ornamentației variate (ca de altfel și la Leclair) ocupă un loc important. *Sonata în sol major* de N. Porpora este compusă din : *Grave sostenuto, Fuga (Allegro)* de fapt o fugă pe două voci pentru vioară, deoarece basul continuu participă de abia în stretto, urmată de un remarcabil punct de orgă ; *Aria,* în care melodia, prea grandilocventă, se înecă sub povara ornamentului, este urmată de un *Dans* lejer și bine realizat.

Scanned with OKEN Scanner

J. M. Leclair își concentrează atenția asupra clarității și expresivității substanței melodice fără a neglija ținuta concertantă. Leclair este un artist migălos și plin de fantezie, cizelînd mereu amănuntul. Însușirile de constructor al formei se evidențiază în *Sonata în sol major :* prima parte formează o introducere *(Adagio)* pentru o fugă liberă *(Allegro ma non troppo)* plină de contraste, gradată pînă la expunerea temei în formă de coral. Măreția expresiei de aci contrastează cu lirismul mișcării lente, apropiată și ca factură de lucrările maeștrilor italieni. *Ciacona,* ultima parte a *Sonatei,* are o ținută cu totul aparte. În concordanță cu baletul francez, ciacona își păstrează caracteristicile de dans. Comparată cu formele variaționale ale predecesorilor (Biber, Corelli, Vitali) și contemporanilor săi (Bach), mai severe în expresie, se evidențiază aci stilul galant ce pătrunde din ce în ce mai mult în muzica de cameră. În literatura viorii este prima ciaconă scrisă într-o tonalitate majoră ; acest amănunt schimbă și expresia. În plus, basul continuu este mobil și variat, primește un sens melodic accentuat :



Sonata în do minor „Le tombeau" (mormîntul) este o lucrare cu trăsături programatice, o muzică funebră. Prima parte, *Grave,* are o expresie tragică, muzica este densă și agitată. Mișcarea următoare *(Allegro ma non troppo)* prelungește această expresie. *Gavota* este nostalgică, luminîndu-se în secțiunea mediană prin întrebuințarea tonalității omonimei majore *(do* major). Aci apar imitații onomatopeice (poate ciripitul păsărilor). În ultima parte se remarcă stilul imitativ între vioară și basul continuu, întrebuințat pe suprafețe mari.

Tendințele programatice întîlnite în această lucrare nu sînt noi. Mai cu seamă în concertele grossi și în cele cu solist, Vi-

Scanned with OKEN Scanner

valdi şi urmaşii săi întrebuinţează adesea efecte onomatopeice, elemente descriptive, sugerate de muzica de operă sau vocal-instrumentală de cameră. Dar în aceeaşi epocă compozitorii caută să adîncească şi afectul muzicii instrumentale, utilizînd cele mai variate procedee de dramatizare a discursului muzical, fapt ce se oglindeşte şi în *Sonata în sol minor* de Pietro Locatelli (1693—1764), mai cu seamă în partea a treia, *Siciliana*. Întreaga tehnică violonistică se supune expresiei vibrante, patetice.

Două cerinţe ale practicii muzicale duc la depăşirea limitelor de pînă acum : extinderea procedeelor de modulaţie (ca mijloc de organizare superioară a discursului muzical), şi treptat, realizarea amănunţită a întregii structuri sonore prin eliminarea basului cifrat.

Închegarea conceptului armonic a culminat în recunoaşterea relaţiilor funcţionale dintre diferitele trepte ale modului. Cu timpul, în practica muzicală şi-au cîştigat întîietate două polarităţi tonale principale : majorul şi minorul. De aci a izvorît şi necesitatea de a asigura contrastul tonal în interiorul unei piese muzicale de largă respiraţie, fapt care a dus la apariţia şi dezvoltarea modulaţiei. Pe lîngă procedeele de modulaţie, compozitorii îşi aleg cu grijă tonalitatea de bază, recunoscînd culoarea fiecăreia în parte. Descoperind universul tonal, o nouă coordonată în practica muzicală, J. S. Bach utilizează în *Wohltemperiertes Klavier* (clavecinul bine temperat) întregul circuit tonal.

Clavecinul şi orga erau instrumente complexe de acompaniere iar armonia se nota în tehnica basului continuu printr-un sistem de cifre (basul cifrat). Acompaniatorul, avînd datele principale ale mersului armonic, realiza improvizînd voci secundare. Prin dezvoltarea concertului grosso, vocile secundare (vioara a doua, viola) se notau cu grijă. Astfel şi pe tărîmul sonatei, partea clavecinului cîştigă în importanţă prin omogenizarea relaţiei dintre instrumentul solist (vioara) şi acompaniator (clavecin). Aspectul improvizatoric se îngrădeşte şi se elimină (Bach) prin notarea amănuntului, elaborarea măiestrită apare pe prim plan. Aceste elemente sînt hotărîtoare pentru stilul de cameră al lui G. F. Händel şi J. S. Bach. Propriu-zis, Bach a fost primul com-

Scanned with OKEN Scanner

pozitor care a alăturat viorii o parte de cembalo de egală importanță.

Georg Friedrich Händel (1685 [Halle] — 1759 [Londra]) a compus un număr mare de sonate pentru diferite instrumente. Muzica sa de cameră este puternic influențată de creațiile similare ale lui Corelli și Vivaldi, pe care le-a cunoscut cu prilejul călătoriilor sale în Italia între anii 1707—1710 (Florența, Roma, Veneția). Melodica generoasă, de o cantabilitate aproape vocală, apoi claritatea și soliditatea construcției caracterizează lucrările sale. În *opus 1* sînt reunite 15 sonate pentru flaut — vioară — oboi și bas continuu, tipărite la Londra și Amsterdam (1722). Sonatele lui Händel sînt mai simple sub aspect tehnic, concentrate însă ca factură, mai cu seamă cele pentru vioară.

Sonatele pentru vioară sînt compuse din patru mișcări și nu includ forme de dans. Acestea apar în sonatele pentru flaut (sau oboi) și bas continuu : *op. 1 nr. 5 Bourée — Menuetto ; op. 1 nr. 7 A tempo di Gavotti ; op. 1, nr. 9 A tempo di Minuett ; op. 1 nr. 11 Siciliana.* De regulă, ca și în concerto grosso, formele de dans sînt plasate spre încheierea lucrării. Aci însă și numărul părților variază : de exemplu *Sonata op. 1 nr. 9* este formată din 7 părți. Händel păstrează succesiunea : lent-repede-(mai) lent-(mai) repede ; numai *Sonata op. 1 nr. 2 pentru flaut* este compusă din trei mișcări lente și una repede *(Larghetto, Andante, Adagio, Presto).*

Dintre toate acestea se impun cu precădere sonatele pentru vioară în *la* major (op. 1 nr. 3), *re* major (op. 1 nr. 13) (singura păstrată în manuscrisul autorului) și *mi* major (op. 1 nr. 15).

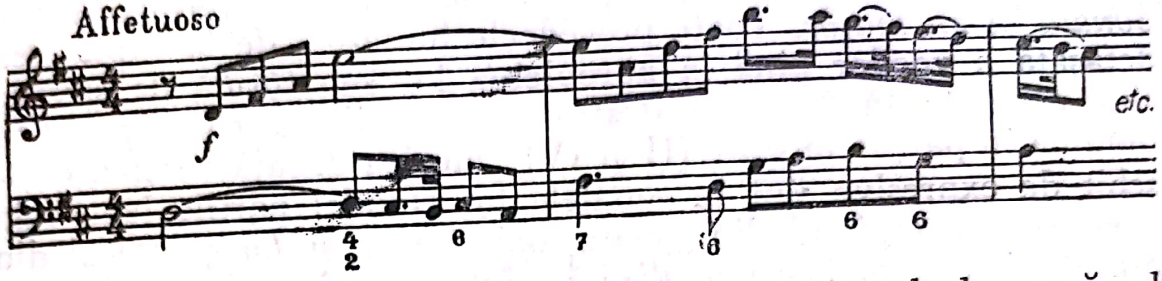
Sonata în la major se evidențiază printr-o noblețe accentuată a expresiei. Prima parte *(Andante)* este alcătuită de fapt dintr-o singură linie melodică de largă respirație, atent urmărită de acompaniament.

Dialogul, atît de îndrăgit de Händel, apare în partea a doua *(Allegro),* întrerupt printr-o cadență *(Adagio)* a viorii. Veselia și exuberanța își fac loc în ultima parte *(Allegro),* foarte înrudită cu *Giga* din *Sonata în la major* de Vivaldi.

Scanned with OKEN Scanner

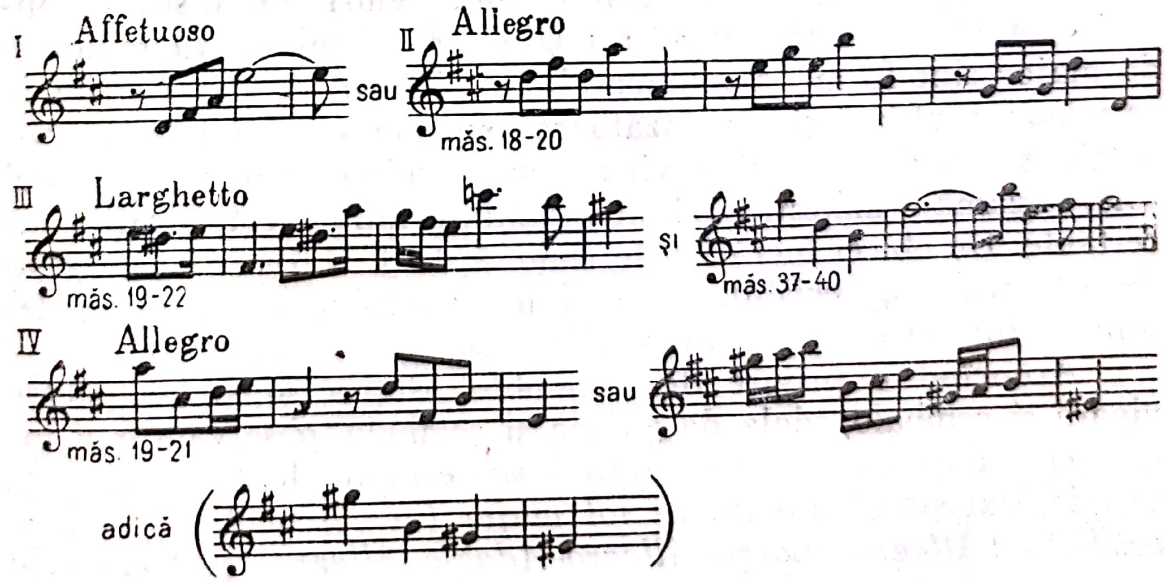
Tot pe această linie lirică și luminoasă, italienizantă, se înscrie și *Sonata în mi major*. Întreaga lucrare este un poem vibrant, un tot organic înzestrat cu o mare forță emoțională.

Sonata în re major este patetică, străbătută de o meditație profundă. Händel întrebuințează în prima parte *(Affetuoso)* un stil declamator, concis, revenind mereu la motivul inițial :



Tema, întru totul neobișnuită prin ambitusul de nonă al motivului inițial ce se repetă prin secvențare, a apărut mai întîi în partea a treia a *Sonatei în mi minor op. 1, nr. 1* pentru flaut. Transpunînd această parte *(Largo)* din *sol* major în *re* major, Händel o întrebuințează drept prima parte a *Sonatei pentru vioară (op. 1, nr. 13)*. Acest fapt l-a determinat să realizeze o nouă versiune a sonatei pentru flaut *(op. 1, nr. 1 b)*, în care se înlocuiește vechea parte printr-un *Adagio* scurt, de numai 13 măsuri.

Conștient de virtualitățile excepționale ale materialului tematic, autorul caută să le adîncească în sonata pentru vioară. Acei ce susțin că Händel nu ar fi fost inovator pe tărîmul formelor de cameră o fac pe nedrept și se înșeală. Händel a fost unul din primii compozitori care au dezvoltat o întreagă lucrare dintr-un motiv generator. O simplă comparație elucidează acest fapt :



Plecînd de la legătura motivică tradiţională dintre *Allemandă* şi *Courantă*, Händel stabileşte un principiu de bază în tehnica componistică de azi : unitatea materialului tematic prin derivaţii neîntrerupte şi gradate. Este un pas important, inovator !

Dintre sonatele a tré (6 Sonate op. 2, 1731) pentru două viori (sau vioară şi oboi) şi bas continuu, cea mai îndrăgită este *Sonata în mi major*. Toate procedeele imitaţiei, de la expunerea detaşată a vocilor pînă la apropierea lor sub formă de stretta, sînt prezente în întreaga desfăşurare. Scriitura contrapunctică domină în părţile mişcate (II şi IV) ; muzica degajă veselie. Deosebit de expresive sînt în sonatele lui Händel părţile lente ; în acest sens *Adagio*-ul din sonata amintită ca şi *Larghetto*-ul din *Sonata în re*, mai sus analizată, sînt exemple dintre cele mai luminoase.

În creaţia lui Johann Sebastian Bach (1685 [Eisenach] — 1750 [Leipzig]) culminează întreaga evoluţie a muzicii polifonice. Printr-o sinteză vastă, Bach cuprinde toate formele contrapunctice şi le dezvoltă într-un chip uimitor, desăvîrşindu-le. Formînd o parte însemnată din vasta sa creaţie, muzica instrumentală de cameră beneficiază intens de toate cuceririle artei contrapunctului. Aceasta explică poziţia aparte pe care o ocupă sonatele sale în literatura vremii.

La Köthen, între anii 1717 şi 1723, J. S. Bach a compus cea mai mare parte a lucrărilor sale de cameră. Marele compozitor activase aci în calitate de concertmaestru. Bach, violonistul, cunoscînd cele mai variate procedee de valorificare a resurselor tehnice şi expresive proprii viorii, a ridicat arta violonistică la o treaptă nebănuită înainte. Mai mult, în cuprinsul sonatelor pentru vioară solo, J. S. Bach atribuie viorii un discurs polifonic complex (pe trei voci) : Fugile în *sol* minor, *la* minor şi *do* major sînt forme monumentale ca şi *Ciacona* din *Partita în re minor*, o ultimă şi cuprinzătoare expresie a stilului baroc. Sonatele şi partitele pentru vioară solo, suitele pentru violoncel solo, reclamă o măiestrie tehnică înaltă, primind semnificaţii concertante. De obicei lucrările de cameră de J. S. Bach au un grad de dificultate apreciabil, reclamă interpretului o înţelegere deplină a formei ca şi o frazare riguroasă.

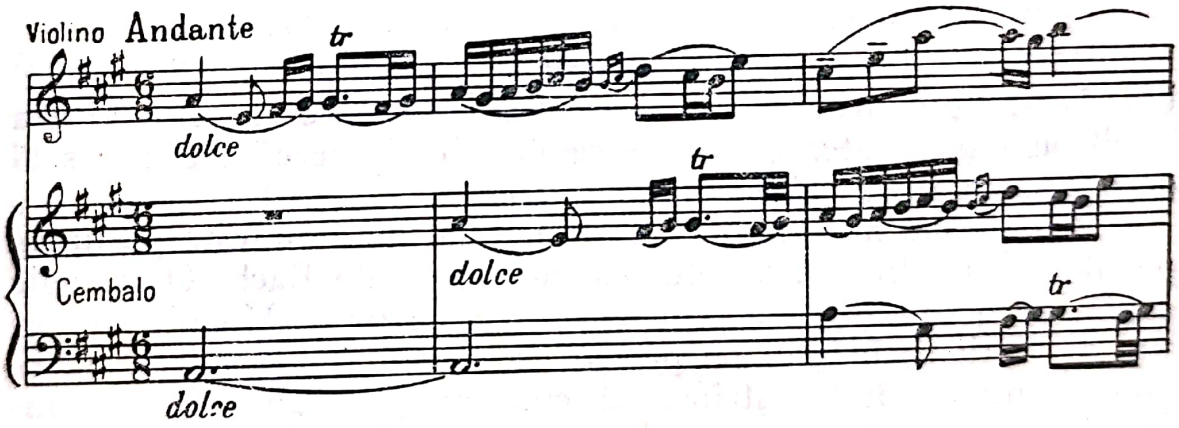
Aruncînd o privire de ansamblu asupra sonatelor pentru vioară şi cembalo, viola da gamba şi cembalo, observăm mai întîi menţinerea cu cîteva excepţii a succesiunii : lent-repede-lent-repede, exceptînd *Sonata în sol major* (nr. 5) pentru vioară şi cembalo *(Allegro, Largo-Allegro-Adagio-Allegro)* şi *Sonata în*

Scanned with OKEN Scanner

sol minor (nr. 3) pentru viola da gamba şi cembalo *(Vivace-Adagio-Allegro)*. Aceasta din urmă face legătura cu succesiunea sonatei clasice.

A doua caracteristică este dată prin pătrunderea canonului pe două voci în interiorul sonatei. Părţi întregi sînt scrise potrivit acestui procedeu care poate fi întîlnit în partea a treia a *Sonatei în la major* nr. 2 pentru vioară şi cembalo *(Andante un poco)*, în cele două părţi lente (II şi IV) ale *Sonatei (nr. 6) în sol major*. Conform tradiţiei, partea a doua a sonatei beneficiază şi la contemporanii săi de o scriitură polifonică ; Bach o utilizează însă în cele mai diferite mişcări (mai cu seamă în cele repezi), aplicînd aci toate cuceririle sale din domeniul fugii. (Prima parte a *Clavecinului bine temperat* a fost încheiată la Köthen, 1722 !).

Fiecare dintre sonatele lui J. S. Bach are cîte o particularitate, noul apare la fiecare pas. Tehnica dublelor coarde apare, pe suprafeţe mai mari, doar în *Sonata în si minor (nr. 1) pentru vioară şi cembalo (Adagio)*, cele două voci avînd un sens melodic. Prima parte a *Sonatei în la major (nr. 2)* este o invenţiune pe trei voci, bogată în expresie, lirică, cu o ţesătură de o transparenţă excepţională.

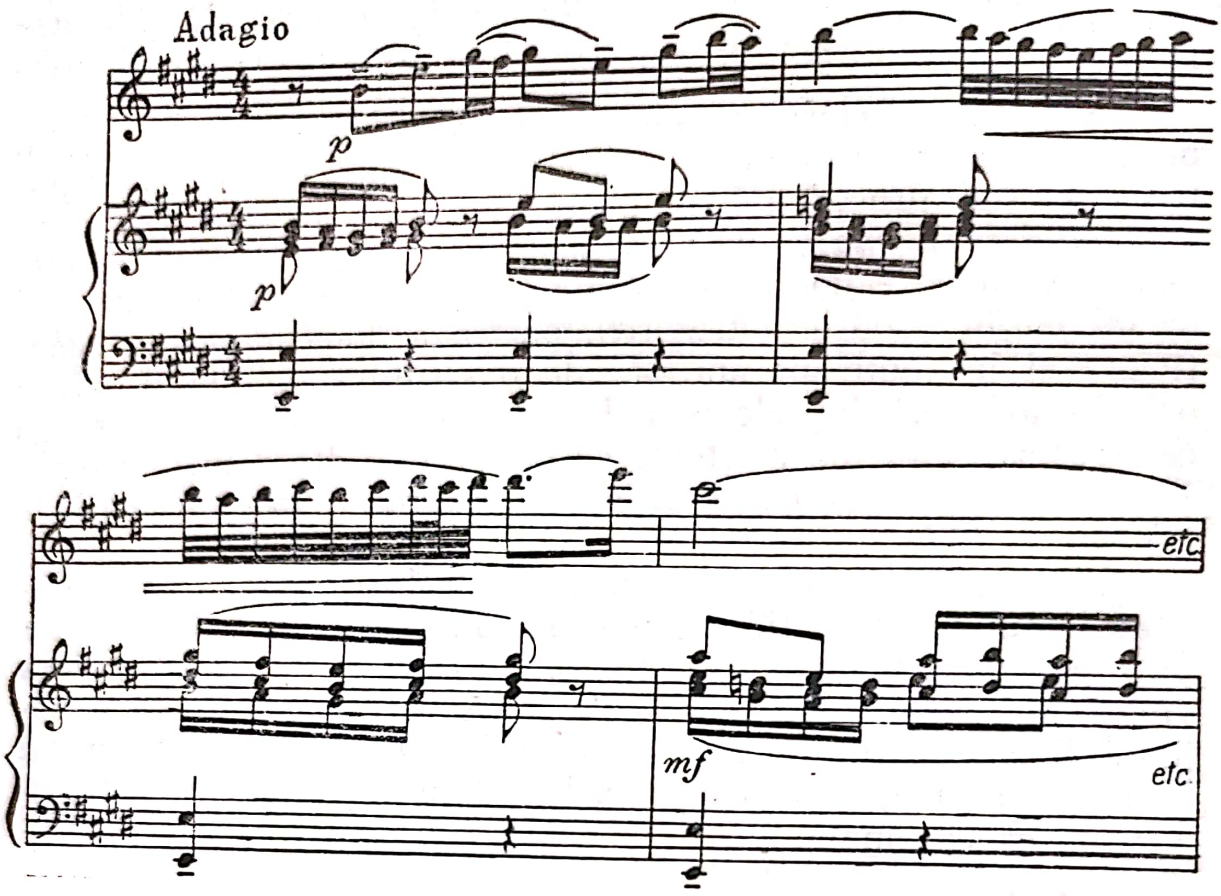


Pretutindeni, basul continuu îşi leapădă rigiditatea, vocea de bas primeşte funcţii melodice.

Sonata (nr. 3), în mi major, este poate cea mai desăvîrşită lucrare a ciclului, rezultată din îmbinarea organică a celor două tipuri de sonată („da chiesa“ şi „da camera“). Aci se realizează întru totul vechea cerinţă a unităţii prin diversitate.

Prima parte *(Adagio)* formează un arc melodic de largă respiraţie, de fapt un monolog. Pasajele viorii îşi pierd funcţia ornamentală şi devin elemente melodice, de conţinut. Cembalul se subordonează liniei melodice, folosind mereu una şi aceeaşi celulă ritmico-melodică *(ostinato)*.

Scanned with OKEN Scanner



Partea a doua, contrar aşteptărilor, renunţă la stilul sever. Un dans, tipic prin metru şi intonaţii, îşi face loc aci, vioara îşi dispută întîietatea cu vocile cembalului ; este o muzică veselă de o fluenţă remarcabilă.

Adagio ma non tanto, partea a treia, ne aminteşte puritatea părţilor lente din concertele pentru vioară de Bach. O melodie caldă, de o simplitate accentuată, învăluie totul. Monologul iniţial al viorii se îmbină pe parcurs cu vocea superioară a clavecinului într-un dialog strîns. Structuri acordice apar doar la început, pe urmă discursul se deapănă pe trei voci : vioara, vocea superioară a clavecinului şi basul continuu (mîna stîngă) repus din nou în drepturile sale.

Dialogul introspectiv al părţii lente se continuă în Final, cu altă semnificaţie, printr-un iureş nestăvilit, pătruns de un optimism robust. Mereu apar noi elemente tematice derivate, iar impulsul motoric reprezintă fundalul întregului. Tendinţa de variere şi dezvoltare este evidentă în secţiunile în care Bach suprapune grupări metrice binare şi ternare. Complexitatea acestei sonate este impunătoare.

Ultimele trei sonate stau sub semnul unor încercări de modificare a cadrului. În mod cert, J. S. Bach afirmă prin ele prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipii înnoitoare. Așa de pildă în *Sonata în do minor (nr. 4), Siciliana* ține locul primei mișcări. Cembalul figurează intens armonia, procedeu tipic pentru sonata clasică de mai tîrziu. Scriitura contrapunctică, complet eliminată în cele două mișcări lente *(Largo* și *Adagio),* se utilizează doar în cele două *Allegro*-uri. Prin întregul profil melodic și armonic, partea a treia *(Adagio)* reprezintă o punte spre stilul sonatelor „a tré" ale lui Ph. E. Bach.

În *Sonata în fa minor (nr. 5),* J. S. Bach răstoarnă relația tradițională dintre vioară și cembalo. Vioara pierde rolul dominant. Este prima sonată pentru cembalo și vioară (concept inversat) iar această relație nouă în istoricul genului se va menține pînă la Beethoven și apoi de la romantici pînă în zilele noastre (exceptînd puținele exemple cu raport egalitar între cele două instrumente). Faptul se explică prin dezvoltarea literaturii pentru cembalo (pian) și prin funcția centrală pe care o ocupă pianul în viața muzicală. Preludiile și fugile, invențiunile ca și suitele scrise de J. S. Bach aproape simultan cu aceste sonate, au influențat puternic structura lucrărilor de cameră.

Aceste trăsături sînt clar conturate încă în prima parte, *Largo.* Partea cembalului reprezintă o invențiune pe trei voci, o muzică închegată și de sine stătătoare. Vioara este tratată drept un instrument auxiliar, primește funcții acompaniatoare — sau — intervine drept o a doua dimensiune melodică în desfășurarea muzicii. În *Adagio,* partea a treia, vioara nu deține decît armonia, formînd fundalul armonic peste care cembalul preludiază de-a lungul întregii mișcări. Fără nici o abatere, Bach menține pînă la sfîrșitul părții această opoziție dintre cele două instrumente.

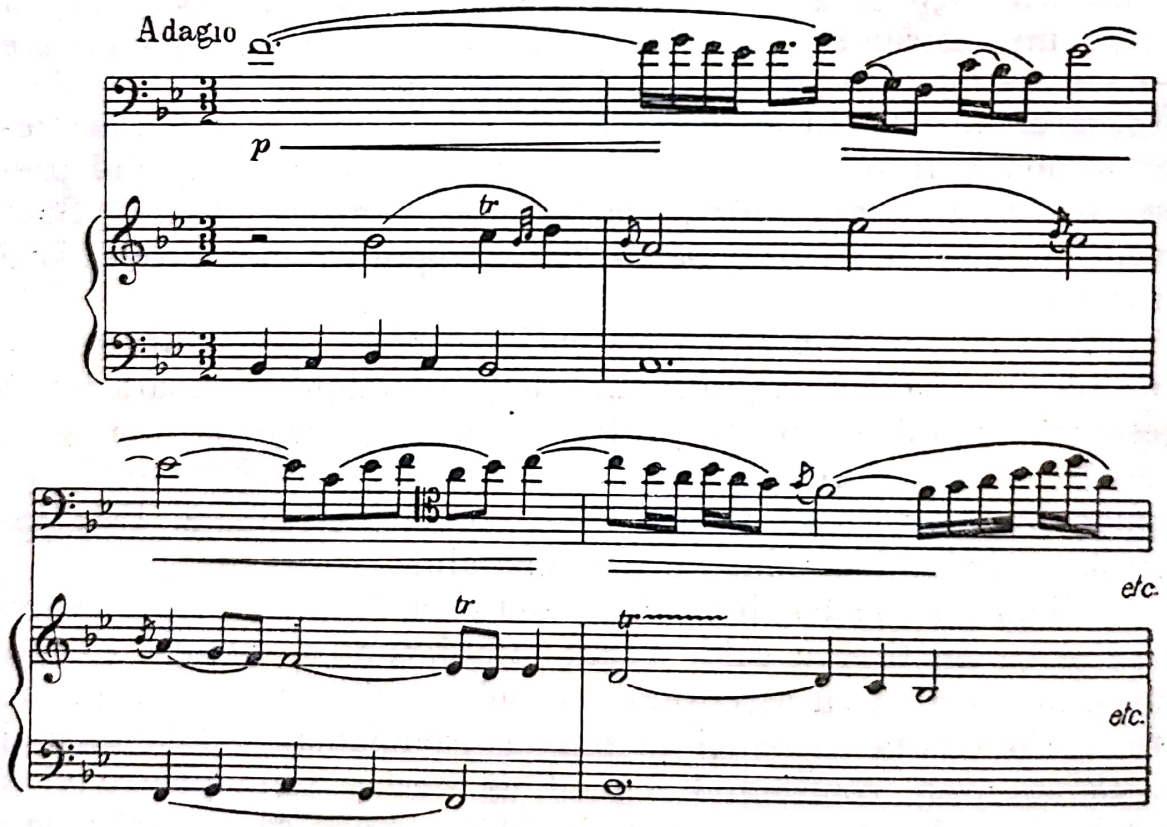
Aparent, în *Sonata în sol major (nr. 6)* vioara este repusă în drepturi. Cembalul, mult amplificat, se unește cu vioara într-o țesătură sonoră compactă pe trei voci. Între cele patru mișcări uzuale, Bach intercalează un *allegro* pentru cembalo solo, am spune un intermezzo, vioara fiind complet eliminată. Este expresia funcțiunii dominante a cembalului.

Viola da gamba, instrument dotat cu bogate resurse expresive și cu un timbru cald, a stat întotdeauna în atenția compozitorilor. O dată cu ascensiunea rapidă a viorii, viola da gamba deține în sonata a tré (și în sonata acompaniată) linia basului. Totodată însă, continuînd o tendință veche (suita pentru violă solo), viola da gamba se impune aidoma viorii ca un instrument solist, acompaniat prin cembalo. Dietrich Buxtehude (1637—1707), Antonio Vivaldi și Pietro Locatelli (menționați mai înainte), Benedetto Marcello (1686—1739) și mulți alții au scris un număr

Scanned with OKEN Scanner

însemnat de lucrări, construindu-şi sonatele în concordanţă cu concepţia generală expusă în sonatele pentru vioară, dezvoltînd particularităţile tehnice proprii violei da gamba. În multe lucrări gradul de dificultate este foarte mare datorită desei utilizări a registrului acut ; el se măreşte încă prin interpretarea acestor lucrări prin violoncelul modern.

Cele trei sonate pentru viola da gamba şi cembalo de J. S. Bach (1721) continuă aşadar o tradiţie. Prima şi a doua sonată *(sol* major şi *re* major) sînt întrepătrunse de intonaţii şi ritmuri de dans. Influenţa compozitorilor italieni este vizibilă : melosul atinge (în comparaţie cu sonatele pentru vioară) adeseori o căldură meridională, întreaga factură este apropiată stilului galant. Sonata a doua, construită în întregime pe principiul imitaţiei, conţine o varietate de stări emoţionale, virtualităţi care o apropie valoric de sonata a treia pentru vioară şi cembalo. *Sonata* (pentru viola da gamba şi cembalo) *în sol minor* are proporţii monumentale deşi este compusă numai din trei părţi. De o mare plasticitate şi frumuseţe melodică sînt cele trei linii angrenate în discursul amplu şi complex ale *Adagio*-ului, mişcarea mediană a sonatei :



Fiecare dintre aceste voci îşi menţine un profil şi o personalitate proprie, expresie a unei măiestrii fără seamăn în arta conducerii vocilor.

Scanned with OKEN Scanner

Din creaţia instrumentală a marelui Johann Sebastian Bach se cuvin menţionate şi sonatele a tré pentru flaut, vioară (sau două viori) şi cembalo. Aici pot fi întîlnite de asemenea pagini de o frumuseţe rară. De fapt sonata a tré se menţine ca o formă de organizare a muzicii de cameră pînă la perioada muzicii clasice vieneze, fiind prezentă şi în creaţia timpurie a lui J. Haydn (*Sonata a tré în mi bemol major,* compusă pe la 1762 !). Din anul 1741 datează lucrările similare de Jean Philippe Rameau, grupate în *Pièces de clavecin en concerts* pentru vioară (sau flaut) şi violă (sau vioară secundă) şi cembalo (a cărui linie de bas este întărită printr-o violă da gamba).

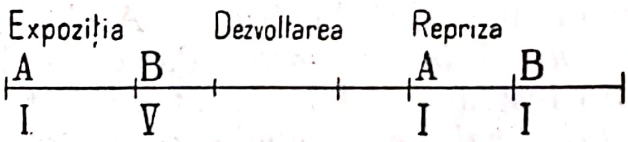
Tot în sfera muzicii de cameră pot fi incluse unele Concerte brandenburgice de Bach (1721). Aşa de pildă concertul al doilea în *fa* major utilizează un grup concertant format din : *„Tromba, flauto dolce, oboe, violino“*. Partea a doua a concertului este destinată numai grupului solist : flautul, oboiul şi vioara formează un ansamblu de cameră acompaniat prin basul continuu (*„violoncello e cembalo al unisono“*). Partea a treia evoluează tot pe aceste date pînă cînd, printr-o amplificare gradată, întregul ansamblu orchestral participă la discurs. Acelaşi procedeu stă la baza *Concertului nr. 5 în re major*. Partea a doua, *Affetuoso,* reprezintă un trio instrumental închegat, format din *„flauto traverso, violino principale e cembalo concertato“*, grupul concertant.

Sonata preclasică reprezintă un stadiu important în dezvoltarea muzicii instrumentale de cameră. Sonata monotematică este rodul investigaţiilor multiple, efectuate pe tărîmul formelor muzicale, a tehnicii şi expresiei instrumentale ; ansamblul instrumental de cameră şi relaţia specifică dintre instrumentele participante, modalităţile de valorificare a substanţei melodice sînt efectele năzuinţei spre închegarea unui gen instrumental de cameră.

După cum am văzut, denumirea de sonată se aplică pînă la jumătatea secolului al XVIII-lea unor lucrări instrumentale cu o anumită succesiune de mişcări, oscilînd între un stil contrapunctic (mai mult sau mai puţin sever) şi tipuri de dans, diferite prin caracter şi expresie. Termenul de „sonată“ nu afectează însă structura părţilor componente. Exceptînd formele contrapunctice (fuga sau formele libere bazate pe principiul imitaţiei contrapunctice) şi variaţionale (folia, ciacona şi passacaglia), toate formele de dans (*Allemanda, Couranta, Sarabanda, Giga* etc.) au o structură bipartită, un plan modulatoriu cuprins în schema : I — — V : : V — — I.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce se va numi de aci încolo *„formă de sonată"* semnifică o lărgire considerabilă de structură care se manifestă mai cu seamă în prima parte a unei lucrări instrumentale : în locul unui singur element tematic (de aci denumirea de formă monotematică dată vechii structuri) apar două elemente tematice, diferențiate și prin contrastul tonal : tema întîia apare în tonalitatea tonicii iar cea secundă pe dominantă. Aceasta formează expoziția. În cuprinsul dezvoltării (secțiunea secundă a noii forme de sonată) cele două elemente tematice se confruntă, „se dezvoltă", reliefîndu-se pe parcursul acestui proces dialectic însușirile diferite ale materialului tematic din cuprinsul expoziției. Diminuarea sau augmentarea temelor ca și varierea planului tonal (prin modulații) sau a aspectelor ritmice sînt mijloacele cele mai des întrebuințate. Repriza (secțiunea a treia) readuce întregul material al expoziției, tema a doua apare însă nu pe dominantă ci pe tonică, în scopul unificării și rezolvării tonale a întregii forme. Forma de sonată utilizează deci următoarea schemă :



Forma de sonată pătrunde în toate genurile instrumentale : apărută în cadrul sonatei pentru pian, ea devine principiul organizator în muzica simfonică a școlii de la Mannheim și de asemenea în muzica de cameră. Paralel cu extinderea planului arhitectonic al formei muzicale se elimină treptat conceptul basului continuu din practica muzicală. El reprezintă acum o frînă, stînjenind echilibrul vocilor înmănunchiate în discurs. Toate vocile, principale și secundare, cîștigă în mobilitate printr-o nouă tehnică de travaliu. Totodată se renunță la formele contrapunctice și la conceptul contrapunctic în general. Astfel profilul modalităților de organizare a discursului muzical se înnoiește substanțial.

Noua formă se experimentează în primul rînd pe tărîmul muzicii pentru pian (Kuhnau, Scarlatti, Ph. E. Bach). Muzica de cameră este o artă de sinteză, formele ei pleacă de obicei de la un anumit stadiu dat. Dacă valori noi, covîrșitoare prin complexitatea lor, apar de abia (în urma reprofilării formelor) în ultimele decenii ale secolului XVIII, aceasta nu înseamnă lipsă de activitate în domeniul muzicii de cameră ; dimpotrivă. Sonata

Scanned with OKEN Scanner

a tré este mereu prezentă, apare cvartetul de coarde (fără bas continuu !), apoi formele derivate din suită : Divertismentul, Casaţiunea, Serenada, Nocturna, toate compuse pentru un ansamblu de cameră mixt (instrumente de coarde şi de suflat). Pe lîngă menuet şi marş sînt incluse aci intonaţiile muzicii populare care regenerează profund substanţa melodică a muzicii. Influenţa acestor forme noi şi deosebit de populare asupra creaţiei clasicilor vienezi este mare.

Muzica instrumentală preclasică a constituit o puternică pîrghie în dezvoltarea muzicii, constituind un monumental şi pe deplin realizat preludiu pentru epoca muzicii clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Reminiscenţe, tatonări, afirmări

CAPITOLUL IV

Un deosebit interes prezintă în istoria muzicii acele momente în care noul, pregătit prin prefacerile structurale, erupe şi se impune cu toată forţa. O astfel de schimbare, fundamentală şi de larg răsunet datorită implicaţiilor ei, se petrece spre mijlocul secolului al XVIII-lea în muzica instrumentală. Noi elemente stilistice se conturează o dată cu apariţia formei de sonată şi cu pătrunderea acesteia în genul muzicii simfonice, concertante, de cameră. Constituind o nouă bază, superioară, de organizare a discursului muzical, forma de sonată înlătură treptat structura monotematică şi deschide o nouă fază în istoria muzicii.

Esenţa acestui proces nu rezidă totuşi în forma nouă, ci în conţinutul nou al muzicii. Funcţiunea socială lărgită a muzicii este în fond factorul hotărîtor în acest proces. Muzica este menită să exprime şi mai direct aspiraţiile omului, universul său lăuntric, să reflecte mai nemijlocit şi mai adînc viaţa în bogăţia şi varietatea ei. Muzica pentru clavecin sau pian, pentru diferite ansambluri instrumentale, pătrunde în această perioadă şi mai mult în casele oamenilor. Pretutindeni apar acele „Colegia musica", ansambluri instrumentale formate de amatori care se menţin paralel cu formaţiile profesioniste.

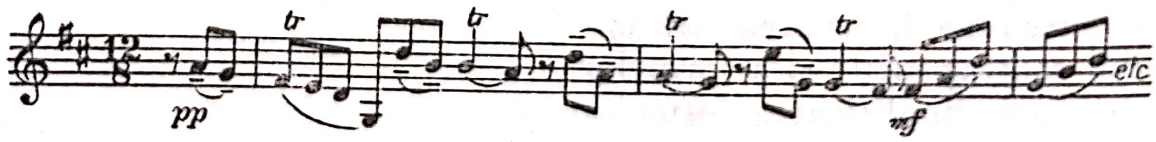
Schimbarea se produce mai întîi pe tărîmul expresiei muzicii : stilul patetic, caracterul solemn propriu muzicii barocului se înlocuieşte printr-o expresie mai intimă, apare „stilul sensibil", „tonul galant". Iată ceea ce determină înlocuirea conceptului contrapunctic şi a formelor sale, apoi simplificarea formelor

muzicii omofone a barocului. Şi tocmai această tendinţă spre simplificarea componentelor de stil înlesneşte apariţia unei modalităţi superioare de organizare a discursului muzical.

Din nou, conceptul melodic este acel element în care se conturează noile cerinţe. Muzica barocului se caracterizează prin menţinerea unor elemente melodice de dimensiuni reduse care se utilizează de-a lungul unei părţi fie cu ajutorul imitaţiei (în scriitura contrapunctică) fie prin secvenţare (în cea omofonă). Idealul nou este o melodică amplă, unitară şi închegată, compusă din mai multe particule (motive) ce se întregesc (integrează), se completează. Cu timpul, caracterul dual al expoziţiei de sonată este dat prin cele două elemente tematice diferite. Ţinta era deci contrastul tematic în interiorul expoziţiei, fapt ce se realizează pe deplin în creaţia clasicilor vienezi. Dar pînă la acest stadiu străduinţele se îndreaptă spre obţinerea melodiei simple, clare şi pregnante.

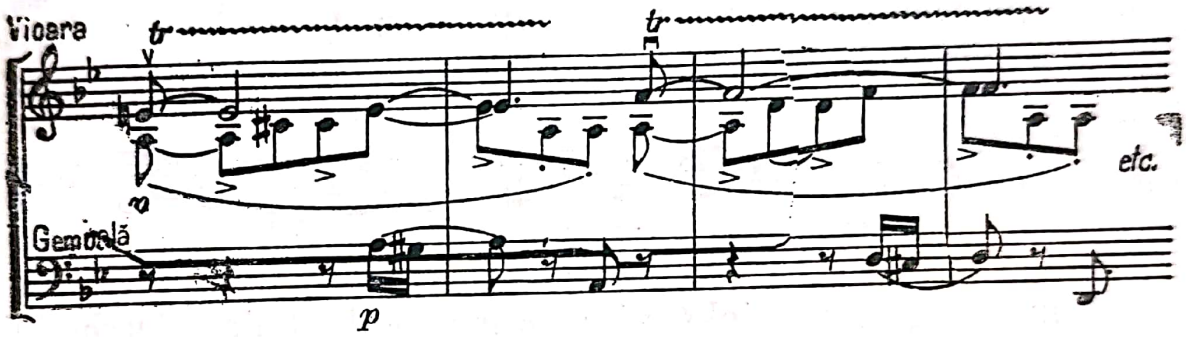
În comparaţie cu monumentalitatea celor mai desăvîrşite lucrări muzicale ale barocului, lucrările perioadei de tranziţie sînt adesea naive şi nu întotdeauna pe deplin realizate artistic, însă consolidarea se înfăptuieşte într-un timp scurt dînd muzicii temelii de o excepţională vitalitate.

În muzica instrumentală de cameră, vechiul şi noul coexistă o bună bucată de vreme. În lucrări ample, expresia nouă, melodica caldă şi intimă se manifestă mai cu seamă în sonata italiană. În linii mari, forma tradiţională se păstrează şi trăsăturile noi se încorporează în ea. Sonata italiană menţine rolul dominant al viorii ca şi tehnica basului continuu, deşi acesta primeşte funcţii mai melodice şi mai puţin rigide. Aceste aspecte sînt foarte evidente în sonatele lui Giuseppe Tartini (1692—1770) ale cărui merite în îmbogăţirea tehnicii violonistice sînt deosebit de mari. Concepţia sa componistică se bazează pe principiul secvenţării unor elemente tematice, lucru care se poate remarca în toate mişcările *Sonatei în re major*. Armonia este însă mai bogată, contrastul se exprimă prin expunerea motivelor în cele mai variate tonalităţi ; limitele monotematice încă nu sînt depăşite. Stilul galant se remarcă mai cu seamă prin supleţea şi eleganţa melodicii din finalul sonatei, *Allegretto espressivo :*



Scanned with OKEN Scanner

Cea mai cunoscută lucrare a compozitorului este *Sonata în sol minor*, cunoscută sub denumirea de „Trillo del diavolo". Lucrarea este ciclică, de proporţii însemnate şi expresia severă domină. Contrastele mari şi nemijlocite stau în centrul atenţiei. Delicateţea şi melancolia primei mişcări *(Larghetto affetuoso)* sînt spulberate pur şi simplu prin incisivitatea şi robusteţea mişcării secunde, *Allegro moderato*. Conceptul polifonic, tradiţional pînă acum în partea a doua, a dispărut fără urme iar rolul cembalului se rezumă doar la funcţii armonice şi ritmice. Trilul, expresia virtuozităţii autorului, constituind principalul element al ornamentaţiei, se transformă în scop în sine. Partea a treia este compusă din două secţiuni : *Andante* şi *Allegro assai*. Elementul de contrast în acest *Allegro* cu accente puternice şi cu o expresie uneori sarcastică, este tocmai secţiunea adnotată cu „Trillo del diavolo" :



Exceptînd trilurile de o dificultate „infernală" (de fapt singura legătură cu „diavolul" în această sonată pătrunsă de un puternic suflu dramatic), vocea de jos a viorii foloseşte motivul iniţial al părţii în formă inversată (ascendentă) ; ipostaza nouă este subliniată şi prin secvenţarea perpetuă a motivului derivat care primeşte o funcţie ostinată. Tonalitatea dominantei *(re* minor) o dată apărută este menţinută. Ceea ce urmează stă sub sensul dezvoltării întregului material pe o nouă coordonată tonală : *re* minor *(Andante* şi *Allegro assai)* este punctul de referinţă tonală pentru dezvoltarea, totodată aparenta repriză (anticipată). Repriza propriu-zisă se instituie o dată cu revenirea centrului tonal iniţial, *sol* minor. Interesant este aci noul aspect al secţiunii în triluri : distribuţia ascendentă anterioară a motivului se modifică, se unifică cu aspectul iniţial al temei (descendent), se rezolvă şi din punct de vedere tonal *(sol* minor). Aşadar o tendinţă iniţială de diversificare, apoi de concordare a elementelor. În acest final sînt astfel prezente virtualităţile formei de sonată bitematică. Tema secundă (de fapt inexistentă încă drept temă cu o fizionomie proprie), dedusă din prima,

Scanned with OKEN Scanner

primește funcțiunea unui element de contrast, tonal și melodic. Tartini a fost un compozitor de geniu. Ca violonist a reorganizat cîntul la acest instrument pregătind drumul lui Paganini. Pe de altă parte, cvartetele sale de coarde au influențat puternic primele lucrări de acest gen ale lui Mozart (1770).

Elementele noii forme de sonată ce se conturează tot mai clar se fac puternic auzite în lucrările lui Pietro Nardini (1722—1793), de pildă în mișcările extreme repezi *(Allegro con fuoco* și *Allegretto grazioso)* din *Sonata în re major.* Tematica primește aci o cantabilitate accentuată, și acest spirit nou imprimat melosului se adîncește din ce în ce mai mult pentru a culmina, nu peste mult timp, în stilul mozartian. Eleganța, mobilitatea și plasticitatea materialului tematic de esență cantabilă semnifică tocmai această trecere de la stilul barocului la cel al rococo-ului. În plus, prin pătrunderea formei de lied, prezentă în partea a treia a sonatei, *Larghetto,* fizionomia sonatei italiene este alta. Fragmentul de mai jos, elementul tematic secund al părții a doua, face conjuncția cu temele mozartiene.

Sonatele pentru violoncel și cembalo de Luigi Boccherini (1743—1805) reprezintă foarte bine conceptul concertant în cadrul genului de cameră ; Boccherini este unul din ultimii autori care asigură instrumentului de coarde o întîietate absolută față de clavecinul acompaniator. Sonatele sale sînt mai conservatoare pe planul formei, ca expresie și mijloace instrumentale folosite însă se încadrează întru totul în stilul galant. Muzica este într-o permanentă mișcare, degajă veselie, ornamentica bogată imprimă o ținută prețioasă. Tehnica violoncelistică pro-priu-zisă este foarte avansată, autorul descoperind o sumă de procedee noi pentru valorificarea resurselor expresive ale instrumentului.

Astfel se încheie marea linie a sonatei italiene pentru vioară sau gambă și clavecin care, plecînd de la formele monotematice ale sonatei „da chiesa" și „da camera", ajunge în cele din urmă la aspecte din ce în ce mai complexe, încorporînd elementele noii forme de sonată.

Cîteva cuvinte despre istoricul *formei de sonată.* Primele elemente apar în literatura pentru clavecin-pian. Sonatele pentru pian ale lui Johann Kuhnau (1667—1722), predecesorul lui

Scanned with OKEN Scanner

J. S. Bach la postul de organist al bisericii Sf. Toma din Leipzig, menţin încă stilul polifonic ; motivele tematice sînt scurte, înlesnind combinaţii multiple cu scopul învingerii uniformităţii. De aci se dezvoltă tehnica derivaţiilor melodice (se deduc mereu noi aspecte dintr-un material dat, deci în esenţă o tendinţă de variere). Domenico Scarlatti (1685—1757) nu este numai unul dintre primii compozitori care au dezvoltat forma de sonată ca structură nouă, adică sonata bitematică (în opoziţie cu structura monotematică de pînă acum). Acest pianist de mare renume a eliberat stilul pianistic de conceptul polifonic. Stilul omofon stă la baza celor peste cinci sute de sonate (concepute într-o singură parte — monopartite) dedicate cembalului. În aceste „Sonate" (încă rudimentele noii forme) Scarlatti expune o tehnică de-a dreptul revoluţionară : pasaje repezi în terţe, sexte şi octave paralele, salturi mari, încrucişarea mîinilor (mîna dreaptă poate trece în registrul grav iar stînga în cel acut al instrumentului), repetarea sunetului şi multe altele. Dacă substanţa este uneori încă neglijată în favoarea tratării instrumentale sclipitoare, aceste lucrări au contribuit totuşi în mare măsură la reorganizarea muzicii instrumentale, iar în muzica de cameră la modificarea relaţiei dintre instrumentele participante. Clavicembalul sau pianul (am văzut acest lucru şi în unele sonate de J. S. Bach) reprezintă factorul prim al ansamblului.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788), al doilea fiu al lui Johann Sebastian, este socotit drept părintele sonatei moderne. Preluînd cuceririle lui Scarlatti, acesta amplifică cadrul sonatei pentru pian la trei mişcări (părţi) : formă de sonată, lied şi iarăşi formă de sonată (sau rondo). Astfel obţine o distribuţie simetrică a formelor şi o unitate de concept ce poate rivaliza cu soliditatea sonatei monotematice. Totodată C. Ph. Bach este autorul unei lucrări teoretice de larg răsunet, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (Încercare asupra adevăratei maniere de a cînta la pian* — 1753), apoi al sonatelor cu reprize modificate (1760) şi al culegerii de Sonate, Rondouri şi Fantezii (1779—1787) *„für Kenner und Liebhaber"* (pentru cunoscători şi amatori). Opera sa artistică este imensă şi mai ales deschizătoare de drumuri.

C. Ph. E. Bach a fost şi profesorul fratelui său mai mic Johann Christian Bach (1735—1782), cunoscut sub denumirea de „londonezul". Ch. Bach, sesizînd direcţiile înnoitoare în toate genurile muzicale aprofundează aceste elemente, ajungînd la o remarcabilă unitate de stil, la cristalizarea noii expresii.

Centrul de greutate îl reprezintă acum muzica simfonică. Reprofilarea muzicii orchestrale este legată de şcoala de la

Scanned with OKEN Scanner

Mannheim, reprezentată prin Johann Stamitz (1717—1757), Franz Xaver Richter (1709—1789), Christian Cannabich (1731—1798), însă sfera se lărgeşte mereu prin aderarea multor compozitori la principiile acestei şcoli. În esenţă se realizează aci o tendinţă generală, acea *„retour à la nature"* (întoarcerea la natură) enunţată de Rousseau, ce devine deviza întregii arte. Claritatea şi simplitatea, varietatea muzicii orchestrale este expresia noului, în contrast cu stilul măiestrit şi adesea artificios spre care deviase muzica anterioară, mai cu seamă prin imitatorii (minori) ai marilor modele. Simfonia drept un ciclu închegat necesită acum noi mijloace ; adoptînd forma de sonată în prima parte a simfoniei, ea foloseşte o nouă melodică, mai amplă şi adesea întrepătrunsă de intonaţii populare, armonia se îmbogăţeşte ca şi instrumentaţia, bine ordonată şi echilibrată. Conducerea vocilor este nouă, cele secundare (vioara a doua şi viola), deţinînd funcţii armonice, impulsionează totodată mişcarea prin repetarea sunetului (în optimi şi şaisprezecimi). Vioara primă şi instrumentele soliste (flaut, oboi etc). expun de preferinţă materialul tematic, întregul ansamblu participă la reliefarea sensului emoţional.

Muzica de cameră reflectă întru totul aceste tendinţe. Aci întîlnim mai întîi două drumuri diferite : muzica de cameră cu participarea cembalului (pianului) şi fără participarea acestui instrument cu claviatură. Acest fapt are implicaţii însemnate asupra profilului şi caracterului lucrărilor.

Sonatele fiilor lui Bach, în frunte cu C. Ph. E. şi Johann Christian cărora li se alătură în acest sens Wilhelm Friedemann Bach (1710—1784, trei sonate pentru pian şi vioară) şi Johann Christoph Bach (1732—1795) sînt eminamente lucrări concepute pentru pian şi vioară obligată (secundară). Şi italienii înclină spre această relaţie : Baldassare Galuppi (1706—1785), Domenico Paradies (1710—1792), Antonio Maria Sacchini (1734—1786, 12 Sonate pentru pian şi vioară). Sonata a tré (de obicei pentru două viori sau flaut-vioară, oboi-vioară) se dezvoltă spre trio-ul cu pian, acesta avînd şi aci funcţie dominantă în cîntul de ansamblu. Trio-ul incipient, de exemplu la C. Ph. E. Bach şi Johann Cristian Bach, utilizează adesea încă violoncelul ca instrument de întărire a basului de la pian, pe cînd vioara beneficiază de o tratare melodică mai liberă, însoţind totodată şi linia melodică a pianului (în terţe etc.). Aceste caracteristici se menţin chiar şi pînă la creaţia lui Haydn.

Pianului încep să i se alăture însă şi formaţii mai mari : aşa de pildă Johann Cristian Bach este autorul unor cvintete (op. 22) pentru cembalo, flaut, oboi, vioară, violă şi violoncel

Scanned with OKEN Scanner

(funcție de dublare a basului !). Sextetul (același autor) folosește următoarea componență : cembalo, oboi, vioară, violoncel și doi corni (în do major, op. 3). Astfel reapare tendința spre folosirea celor mai variate combinații instrumentale, umbrite pînă acuma prin preferința arătată sonatei a tré sau sonatei solo. Este efectul unei atitudini inovatoare a compozitorilor ca și cererii unui public activ, al instrumentiștilor profesioniști și amatori care au dorit o extindere și o îmbogățire a formelor genului de cameră, determinînd astfel o diversificare fără precedent. În jurul pianului se grupează restul instrumentelor : trioul de coarde (vioară, violă, violoncel) sau cvartetul (două viori, violă și violoncel), apoi cvartetul instrumentelor de suflat (flaut, oboi, [clarinet], [corn], fagot). După cum vom vedea, formațiile mixte sînt intens folosite mai cu seamă de Mozart și Beethoven, Este perioada limpezirii formațiilor moderne de muzică de cameră.

Cvartetul de coarde, a cărui importanță în tratarea corică se reliefase în orchestra operei italiene ca și în cea a școlii de la Mannheim, reprezentînd nucleul principal al întregului ansamblu, apare acuma ca o formație de cameră de sine stătătoare. În cvartetul de coarde basul continuu reprezenta încă o frînă serioasă. Într-un timp scurt el este eliminat, linia violoncelului devine astfel mai degajată, fapt care-i permite să ia parte ca factor (melodic) egal în cadrul cîntului de ansamblu.

Bazîndu-se pe începuturi mai vechi, Giuseppe Tartini este unul dintre primii compozitori care elaborează cvartete de coarde, grupate sub titlul „Sonate a quatro". Influența sa se extinde asupra tînărului Mozart ca și asupra lui Giovanni Battista Sammartini (1774). Lucrările lui Christian Cannabich tind de asemenea spre autonomizarea cvartetului, pe cînd Luigi Boccherini cultivă intens cvintetul de coarde ca și tri-oul pentru vioară, violă și violoncel (compuse de regulă din cîte două mișcări). În fond aci avem de a face cu o confluență a unor elemente de stil, venite pe de o parte din sonatele „a tré" și „a quatro" prin renunțarea la cembalul însoțitor, pe de altă parte din formele de *Divertismento, Serenada, Notturno.* Deoarece acestea erau destinate unor audiții în aer liber, participarea cembalului nici nu era posibilă. De aci înlocuirea lui prin vocile secundare, ca purtătoare ale armoniei.

Diviziunea aceasta în muzica instrumentală cu și fără pian s-a păstrat pînă în zilele noastre.

Procesul de cristalizare a noilor forme s-a desfășurat cu o viteză uimitoare. Să confruntăm unele date. Se poate afirma cu certitudine că noul stil își găsește o primă și profundă desăvîr-

Scanned with OKEN Scanner

şire artistică prin creaţia lui Joseph Haydn (1732—1809) şi Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791), marii reprezentanţi ai clasicismului vienez. Johann Sebastian Bach şi Georg Friedrich Händel, ultimii mari reprezentanţi ai muzicii barocului se sting din viaţă în deceniul al şaselea al secolului XVIII (1750 şi 1759). Primele cvartete de coarde de Haydn datează din 1755 şi fac parte dintr-o altă lume sonoră. C. Ph. E. Bach, exponentul principal al noului tip de sonată (înaintea clasicilor vienezi) în muzica instrumentală de cameră, trăieşte pînă în anul 1788 pe cînd Mozart moare cu 3 ani mai tîrziu ! Influenţa geniului mozartian asupra lucrărilor instrumentale din ultima perioadă de creaţie a lui Haydn este cunoscută. Cele 104 simfonii sînt compuse între anii 1759 şi 1795, cvartetele (77) între 1755 şi 1801.

Jumătatea a doua a secolului XVIII este într-adevăr bogată în roade. Forţa emoţională şi forma măiestrită, strălucitoare asemenea unui giuvaer, închegarea organică a întregului ce reprezintă o sinteză a elementelor înnoitoare, au făcut ca lucrările predecesorilor să se situeze pe un plan secund faţă de capodoperele lui Mozart şi Haydn. Selecţia firească se manifestă şi în muzică. În creaţia înaintaşilor însă se pot găsi multe lucrări pe deplin realizate care pot sta şi astăzi cu cinste în repertoriul formaţiilor de cameră, profesioniste sau de amatori. Este prinosul de recunoştinţă adus acestor exponenţi ai devenirii spre epoca clasicismului muzical.

Scanned with OKEN Scanner

Clasicismul vienez

a. Haydn

Joseph Haydn, „Papa Haydn" cum îi zicea genialul său prieten Wolfgang Amadeus Mozart, este deschizătorul unei ere noi în muzica de cameră. Haydn a fost un far, călăuzitor şi puternic, concepţia sa artistică reprezentînd un punct de reper în cadrul şcolii vieneze pînă la Schubert. Sintetizînd esenţa străduiniilor anterioare, Haydn perfecţionează şi stabileşte tipurile clasice în domeniul formei, realizînd în propria sa creaţie forma corespunzătoare noului conţinut. Această concordanţă deplină în marile sale lucrări le-a asigurat vitalitatea. Şi aceasta nu numai pe tărîmul simfoniei şi al genului concertant sau al sonatei pentru pian, al oratoriului, ci mai cu seamă pe cel al cvartetului de coarde.

Cvartetele de Haydn sînt un compendium : cine vrea să compună cvartete trebuie să studieze această bază ; pe de altă, parte, formaţiile îşi verifică cu ajutorul lor măiestria, omogenitatea, claritatea şi dozajul sonor. În mod firesc se naşte o întrebare : cum a ajuns Haydn la această complexitate ?! Lucrările sale în acest domeniu sînt rezultatele unei munci neobosite, unei gîndiri profunde. În paginile lor se oglindeşte aproape întregul proces de formare a cvartetului clasic. Goethe, întrezărind complexitatea noului în această creaţie prodigioasă, afirmase (folosind un joc de cuvinte) : „cvartetele lui Haydn pot fi poate depăşite, dar nu întrecute". (*„Haydns Quartette können wohl überboten, aber nicht übertroffen werden"*) [20] Într-un sens re-

CAPITOLUL V

[20] Naumann, *op. cit.*, pag. 476

marca lui Goethe își păstrează și astăzi valoarea ei : naturaleţea și transparenţa discursului muzical, plasticitatea ţesăturii sonore și seninătatea, exuberanţa melosului sînt fenomene unice în literatura cvartetului de coarde.

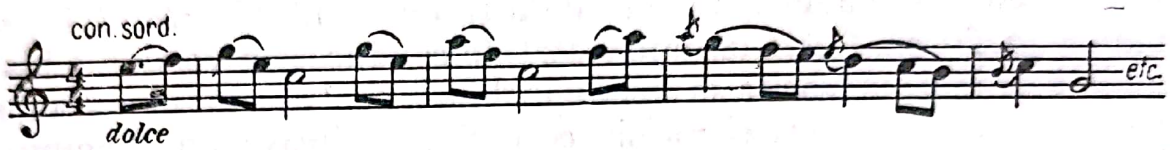
Sesizînd foarte devreme noua concepţie de cameră, apărută datorită eliminării basului continuu, Haydn devine, plecînd de la forma Divertismentului, un consecvent făuritor al stilului nou. Cvartetul de coarde este cea mai avansată formă a muzicii sale de cameră.

În mod inevitabil în muzica cu pian acest instrument domină, fiind o trăsătură generală a timpului. Sonatele pentru pian și vioară, de altfel puţine la număr, sînt în majoritatea lor transcripţii ale unor cvartete de coarde, sau sonate propriu-zise pentru pian cu vioară obligată. În unele triouri (din cele 38) pentru pian, vioară și violoncel, Haydn încearcă o egalizare a instrumentelor participante, totuși violoncelul se rezumă la funcţii secundare. Importante sînt însă aci încercările de extindere și consolidare a formei de sonată (în prima parte a lucrărilor), unde adesea tema a doua depășește acel aspect derivat din prima temă, impunîndu-se drept un element de sine stătător, înzestrat cu însușiri contrastante. Unele trio-uri ni se impun și astăzi datorită nobleţei expresiei, fiind totodată foarte utile în activitatea didactică pe tărîmul muzicii de cameră. Purtînd amprenta măiestriei deosebite, ele reprezintă un izvor de frumuseţe și desfătare artistică.

Marile lucrări ale lui Haydn se disting printr-un echilibru perfect al tuturor factorilor, și aceasta în toate genurile abordate de-a lungul vieţii sale. Experimentul cel mare se deapănă însă în limitele ansamblului de coarde. Expresia acestor căutări în direcţia omogenizării ansamblului de cameră sînt cele 30 de triouri pentru diferite componenţe instrumentale : vioară, violă, violoncel ; baryton (un instrument cu coarde ieșit azi din uz), violă, violoncel (bas) ; două viori și violoncel. În general, trioul pentru două viori și violoncel este descendentul direct al „Sonatei a tré“ (două viori și bas continuu), eliminîndu-se cembalul. Valoric sub nivelul cvartetelor, Haydn îmbină în ele caracteristicile divertismentului cu elementele stilului sever, introducînd forma de fugă. Pe linia căutărilor se înscriu și duetele (6) pentru vioară și violă. Iată ceea ce explică întrepătrunderea din ce în ce mai organică a vocilor într-o unitate finită, creșterea necontenită a măiestriei în elaborarea cvartetului de coarde. Primele 30 de cvartete reprezintă încercări ale noii forme. Bazîndu-se, pentru prima oară în acest gen, pe unele elemente de muzică populară, compozitorul folosește acea tematică expre-

sivă, simplă, naturală, care degajă acel farmec specific muzicii lui.

În cvartet, problema principală a fost stabilirea cadrului. Ciclul *op. 9* evidenţiază încă legătura cu lumea divertismentului, prezente fiind cîte două menuete (op. 9 nr. 1 [*si bemol major*], nr. 2 [*mi bemol* major], nr. 3 [*re major*], nr. 4 [*sol* major], nr. 6 [*do major*]). Op. 9 nr. 5 [*si bemol* major] constituie o excepţie : menuetul nu apare de fel, lucrarea fiind compusă din trei mişcări, *Allegro, Andante, Allegro molto.* În *Cvartetul op. 3 nr. 5* [*fa* major]Haydn introduce o serenadă autentică : (partea a treia, *Andante cantabile, do* major).



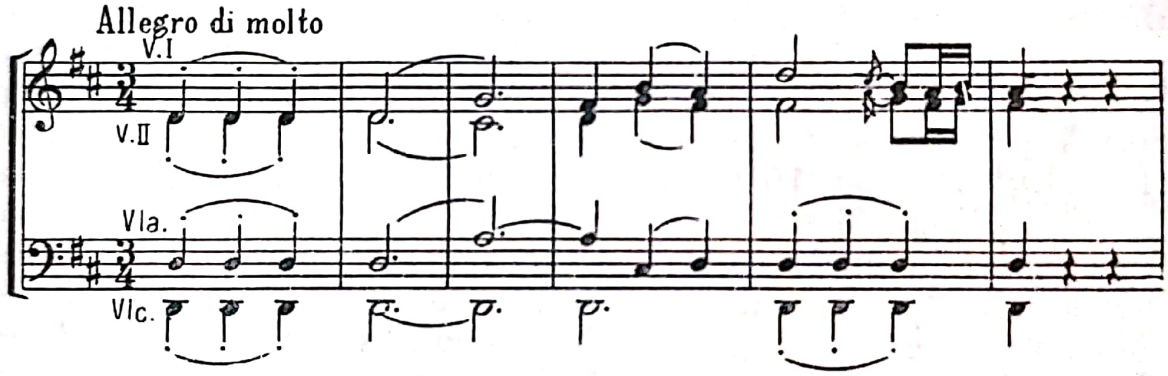
Ordinea cea mai frecventă a părţilor constitutive este următoarea : I, *Allegro,* în formă de sonată ; II, partea lentă în formă de temă cu variaţiuni, lied sau sonată ; III, *Menuet,* structură tripartită menuet-trio-menuet ; IV, *Finale,* formă de rondo sau sonată. Tema cu variaţiuni ţine uneori locul primei mişcări în formă de sonată ca de exemplu în op. 3 nr. 2 în *do* major (I = *Andante*), op. 10 nr. 6 în *si bemol* major (I = *Adagio*), sau în celebrul op. 76 nr. 5 în *re* major (I = *Allegretto).* Forma de fugă apare în unele finaluri ale cvartetelor anilor 1771 („*Sonnenquartette*") ; trio-ul menuetului foloseşte adeseori mijloace contrapunctice ce merg pînă la canonul sever, constituind un element puternic de contrast, fără a sparge unitatea stilistică a întregii lucrări.

Cvartetele lui Haydn sînt definite uneori drept concerte pentru vioară primă cu acompaniament obligat (vioară secundă, violă, violoncel). Acest lucru este doar parţial valabil şi cu totul exterior. În creaţia sa timpurie de cameră, compozitorul face legătura dintre muzica naivă şi convenţională, specifică în general încă stilului galant, trecînd spre muzica aprofundată şi măiestrită, potenţînd mereu expresia, perfecţionînd forma lucrărilor sale. Stilul omofonic cere încă, pentru coordonarea întregului, o voce conducătoare : funcţia pianului din sonată şi trio se transpune asupra viorii prime din cvartet. Haydn şi-a dat seama de unilateralitatea acestui procedeu şi întrebuinţează apoi un concept nou, experimentat de el în cadrul simfoniei : principiul travaliului tematic. În anul 1781 el elaborează cele şase „Cvartete ruseşti" despre care afirmă „că sînt făcute într-o manieră complet nouă".

Vocile se întrepătrund, se imită, dialoghează, vocile secundare impulsionează în şi mai mare măsură desfăşurarea melodică.

În cvartetele lui J.Haydn alternează momente de mare profunzime şi tensiune dramatică cu cele exuberante, pline de vitalitate şi umor. „Veselul papa Haydn" ştie să construiască în egală măsură situaţii pline de haz, o muzică burlescă, ca şi imagini sonore poetice pătrunse de o gingăşie atît de aparte. Lirismul şi voia bună cedează rareori în faţa expresiei melancolice sau tragice, dar atunci cînd se întîmplă, după moartea lui Mozart, efectul este copleşitor. Compozitorul este totodată un colorist de un rafinament excepţional, un om înzestrat cu o ardentă forţă emoţională, însuşiri ce se reflectă în muzica sa.

Inventivitatea este inepuizabilă ! Bunăoară *Cvartetul în re major op. 20 nr. 4* este un mic tratat de conducere a vocilor. Chiar de la bun început vocile se înmănunchiază pentru sublinierea unui motiv generator, scurt şi incisiv ce revine cu insistenţă, dominînd întreaga prima parte plină de contraste tonale, dinamice şi expresive.



În scurte episoade tematice, vocile, grupate cîte două (vioara primă + violă, vioara secundă + violoncel), caută să învingă strînsoarea ritmică a motivului iniţial, dar nu reuşesc. Implacabil, pulsaţia pătrimilor se menţine, întreaga substanţă tematică ca şi puţinele pasaje ornamentale sînt întotdeauna însoţite de acest suport.

Caracterul tradiţionalist al temei din partea a doua (temă cu variaţiuni) surprinde. Legătura cu muzica mai veche se explică : Haydn foloseşte un bas continuu. Tema este doar un pretext pentru variaţii : aci se subliniază însuşirile expresive proprii instrumentelor. În variaţiunea I-a, vioara secundă dialoghează cu viola, violoncelul (solist) domină întreaga variaţiune secundă pentru a ceda locul viorii prime (var. 3). Concluzia întregului ciclu se află în variaţiunea a patra, culminînd în impunătoarele secvenţe melodico-armonice din coda.

Scanned with OKEN Scanner

Acest cvartet pare la o primă vedere mult mai puțin unitar decît lucrările tîrzii. Haydn încearcă aci opoziții de caracter, dînd fiecărei mișcări un aspect propriu. Astfel Menuetul este o burlescă plină de umor, o diformare ironică, spirituală a menuetului convențional. Paradoxul constă în faptul că Haydn pune la baza acestui dans *(Allegretto alla Zingarese)* mijloacele stilului sever. Este o replică dată academismului, reprezentat la timpul său prin teoreticianul Albrechtsberger, maestrul stilului sever. Haydn afirmă : „Arta este liberă și nu trebuie îngrădită prin frînele meșteșugului" (adică prin raportare la clișee) ; „urechea cultivată trebuie să decidă, și eu mă simt îndreptățit, ca și oricine, de a stabili în acest sens legi" *(„Die Kunst ist frei und soll durch keine Handwerksfessel beschränkt werden ; das gebildete Ohr muss entscheiden, und ich halte mich befugt wie irgendeiner, hierin Gesetze zu geben")* [21]. Acest principiu Haydn l-a urmat cu consecvență pînă la sfîrșitul vieții.

Finalul este una din cele mai „cvartetistice" părți din opera autorului. În el întîlnim tocmai acea participare nemijlocită a tuturor vocilor, exploatînd din plin principiul travaliului tematic. Mișcarea măruntă, fluxul șaisprezecimilor animă și „poartă" substanța emoțională a finalului prin labirintul formei.

Un ton mai jovial, o eleganță perfectă și sclipitoare prin spiritualitatea substanței melodice stă la baza *Cvartetului în mi bemol major op. 33 nr. 2.* Coloristica acestei lucrări, uneori îngrădită prin limitele timbrale ale ansamblului, ne duce cu gîndul la unele simfonii ale maestrului. Instrumentiștii vor trebui să caute pe alocuri imitarea flautului, oboiului, fagotului, diversificîndu-și mult paleta timbrală. Haydn a știut să valorifice atît de bine diferențierile agogice și dinamice drept elemente de bază ale discursului muzical, făurind această întrepătrundere dintre substanța și mijloacele compoziționale. Finalul este unic. După aproape douăzeci de minute de muzică senină, de o veselie cuceritoare, un scurt *Adagio* apare ca un semn de întrebare. O ușoară nuanță nostalgică învăluie acum încheierea lucrării. *Presto* final (coda) caută să spulbere această expresie dar respirația se întretaie : ampla linie melodică se descompune în segmente, despărțite de trei ori prin cîte două măsuri de pauze, pentru a încheia, din nou după patru măsuri de tăcere, întregul cvartet în sonorități diafane. Sub haina glumei, la Haydn se ascunde o profundă seriozitate.

Ar fi desigur greșit să se vorbească cu referire la muzica instrumentală a lui Haydn despre existența unui program, așa

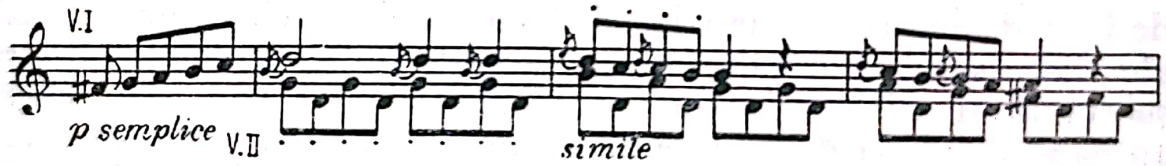
---

[21] Naumann, *Op. cit.*, pag. 478.

Scanned with OKEN Scanner

cum se conturează mai tîrziu acest concept în muzica romanticilor (Berlioz, Liszt, Strauss). Totuşi, prezenţa unor imagini atît de plastice, grăitoare, au dus la asociaţii de idei, la apariţia unor denumiri unanim recunoscute : în domeniul simfoniei *„Ceasornicul“*, *„Cimpoiul“*, *„Simfonia militară“* şi multe altele, în cel al cvartetului de coarde *„Ciocîrlia“ (Lerchenquartett)*, *„Cavalcada“ (Reiterquartett)*, *„Răsăritul soarelui“ (Sonnenaufgang)* şi aşa mai departe. Încercările quasi-programatice sînt de fapt elemente larg prezente în muzica secolului XVIII, cultivate de Vivaldi şi mulţi alţii. În esenţă este o tendinţă de depăşire, de dominare a formei printr-un conţinut general, accesibil prin descrierea onomatopeică ; această tendinţă o va tempera Beethoven prin expresia sa *„Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“* (mai mult exprimarea simţirii decît pictură). Acest mod de a privi lucrurile, notat de autor deasupra partiturii *Simfoniei VI, „Pastorala“*, indică mutaţia spre programul psihic al operei muzicale, în antiteza cu descrierea naiv-naturalistă. Haydn desăvîrşeşte însă în muzica sa deviza *„retour à la nature“* într-o formă prin excelenţă artistică şi viabilă.

Seria „cvartetelor programatice“ mai des auzite începe cu op. 33 nr. 3 în *do* major : *„Ciripitul păsărilor“ (Vogelquartett)*. „Ciripitul“ este transcris prin desele apogiaturi ce premerg notele reale, prin imitaţiile dintre voci în prima parte a lucrării. În tema a doua, derivată din prima, autorul foloseşte de preferinţă doar cîte o parte a ansamblului instrumental, pentru a desena mai subtil „ciripitul“. Cît de aproape este Haydn aci de Vivaldi şi totuşi profund original :



Procedeul se extinde asupra trio-ului din scherzo (Haydn a fost primul care a înlocuit menuetul), rezervat numai celor două viori. Mai simplu nu se poate, şi totuşi ce eficienţă ! Urmează partea lentă, lirică, bogat ornamentată prin pasajele viorii prime. Rondo-ul final este un iureş neîntrerupt, plin de surprize armonice şi ritmice, totodată de o dificultate tehnică mare, presupunînd o execuţie perfectă prin exactitatea detaliilor şi menţinerea consecventă a vitezei de parcurgere. Este unul din finalurile cele mai „mecanice“, asemănător unui „moto perpetuo“ amplificat la patru instrumente. Din această cauză reprezintă o piatră de încercare a unei formaţii de cvartet.

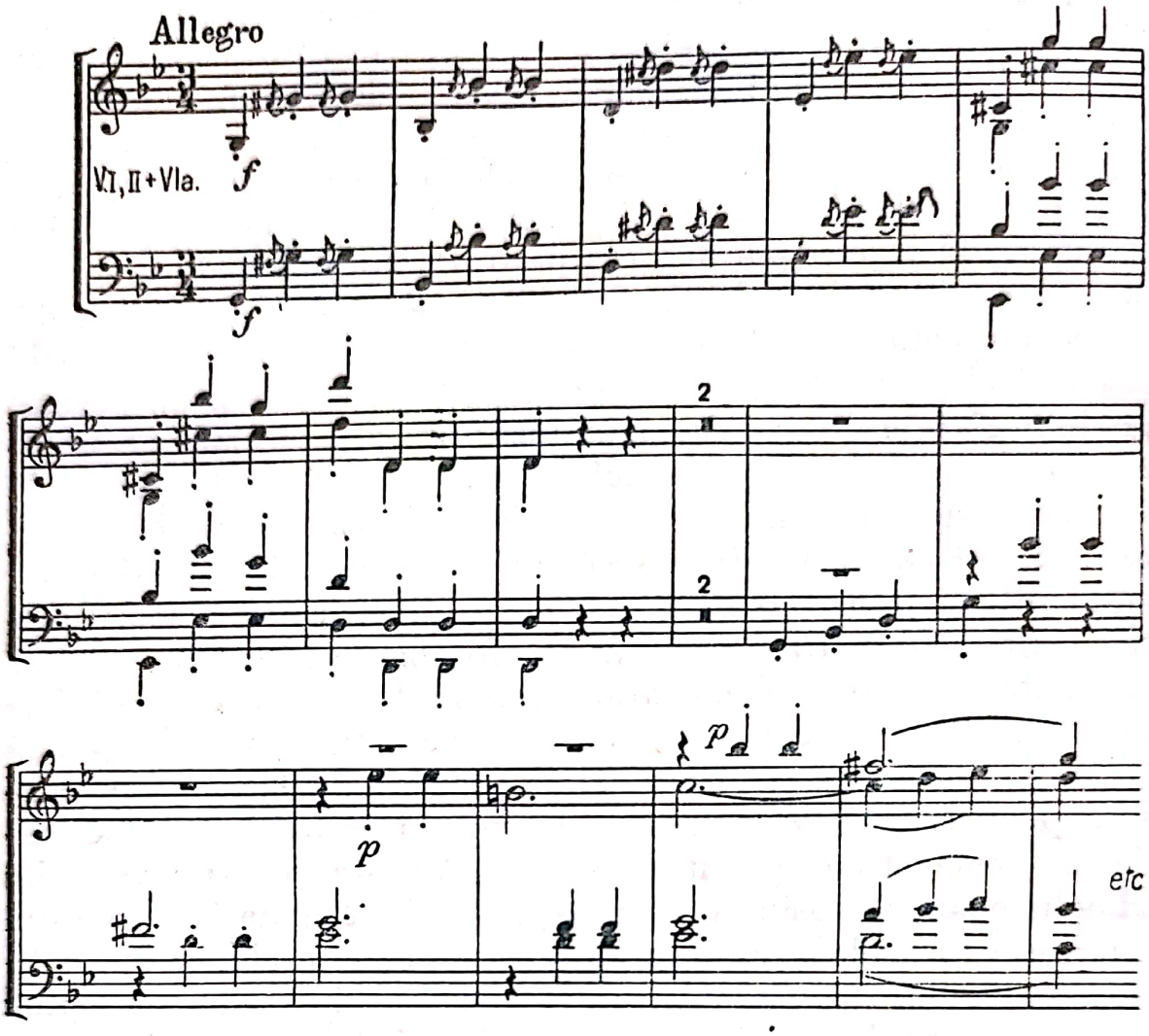
Scanned with OKEN Scanner

Forţa de atracţie pe care o exercită marile lucrări ale „părintelui cvartetului" se explică prin cîteva legi binecunoscute de Haydn. În primul rînd înlesnirea bucuriei de a cînta : toate vocile sînt scrise în specificul instrumentului şi fără exagerare se poate spune că toate vocile sînt melodice, chiar şi acompaniamentul armonic demonstrează această ţinută. Nimic nu rămîne static, o altă lege ; apoi dozarea perfectă, dovadă că în interpretare nu se cer nici un fel de artificii în acest sens, totul se aude. Această claritate absolută este o însuşire neîntrecută de nimeni şi un ideal al cvartetului modern. Haydn este însă şi un poznaş, punîndu-şi interpreţii adesea în încurcătură, şi tocmai acest lucru folosit cu măsură şi la locul cuvenit, atrage, stimulează.

Bunăoară în cvartetul *„Ciocîrlia" (Lerchenquartett) op. 64 nr. 5 în re major* intrările succesive în stretto (în cadrul expoziţiei primei părţi) creează un moment de tensiune ; apoi fugato-ul din finalul *(Vivace)* bazat în întregime pe pulsaţia şaisprezecimilor constituie o adevărată „problemă", căci adeseori formaţiile se încurcă aci, cîte unul din executanţi riscă să „piardă trenul". Vocile secundare, vioara a doua şi viola, sînt compensate pentru anonimatul lor prin scurte interjecţii solistice, dificile tocmai fiindcă sînt sporadice. Această preocupare a lui Haydn poate fi găsită şi în pasajul viorii secunde în triole din cuprinsul dezvoltării din prima parte, care prelungeşte replicile dialogului anterior dintre cele două viori. Un alt exemplu : scurte imitaţii dintre vioara a doua plus viola, vioara primă, violoncelul, de la începutul secţiunii contrastante a părţii lente ; imitaţii ce vin după cadenţe de mare fineţe armonică. Toţi factorii se subordonează expresiei lirice, cantabilităţii instrumentale, prezentă deopotrivă în părţile lente ca şi în cele repezi în cvartetele maestrului.

Pe această linie se înscrie şi *op. 74 nr. 3 în sol minor, „Cavalcada" (Reiterquartett).* Prima parte este una din cele mai complexe creaţii de cvartet ale compozitorului. Chiar de la început, el expune două principii diametral opuse : *gruparea corică în unison* a celor patru voci (patru măsuri), pentru un moment (alte două măsuri) eliberate din strînsoarea unisonului prin armonizarea discantului (contrast între unison şi armonizare), dar din nou unificate în concluzia acestui enunţ ; pauză de două măsuri, de separare a imaginilor şi a modalităţilor ; acum recurge la *principiul travaliului tematic,* motivul circulă de la instrument la instrument, se îmbogăţeşte armonic.

Scanned with OKEN Scanner



Contrastul este izbitor, puternic. De aci tensiunea permanentă, pe care mai tîrziu nici grațioasa temă secundă nu o înlătură. Ca și într-o ștafetă, instrumentele preiau unul de la altul un nou element de dinamizare — mișcarea în triole — purtînd discursul mereu mai departe. Destinderea vine de abia în repriză, prin situarea temei secunde pe tonalitatea omonimei majore, *sol* major, după ce toate procedeele de îmbinare au fost puse în slujba reliefării esențialului tematic.

Partea a doua, *Largo assai,* este una din acele pagini în care Haydn a atins sublimul. Și ca tot ce e mare, e și ea de o simplitate maximă. De fapt întreaga substanță derivă dintr-o singură celulă generatoare, variată prin secvențare și învestită armonic cu noi virtualități expresive. Pasajele ornamentale, atît de îndrăgite de autor, sînt aci complet eliminate : cvartetul se transformă într-un cor ; doar vioara întîi își ia de cîteva ori avînt pentru a dramatiza discursul.

Scanned with OKEN Scanner

Planul tonal al întregului *Cvartet* este un model de unitate. Mulţi interpreţi sînt surprinşi de tonalitatea *mi* major *(Largo assai)* ce apare într-o lucrare centrată pe *sol* minor. De fapt centrarea este dublă : *sol* minor şi *sol* major. Prima parte (ca şi ultima) evoluează de la *sol* minor la *sol* major. *Mi* major este omonima majoră a relativei minore corespunzătoare lui *sol* major. Haydn a fost primul compozitor care a pus la baza lucrărilor sale conceptul lărgit al gradului de înrudire tonală. De aci diversitatea edificiului sonor, noutatea şi prospeţimea imaginilor sonore. Iată o nouă latură a acestui mare inovator. Totul e gîndit, pînă în cele mai mici amănunte.

Titlul dat acestei lucrări pare să se justifice mai mult prin peripeţiile finalului. Conceput în formă de sonată cu două teme contrastante şi larg dezvoltate, finalul, un tur de forţă pentru vioara primă, se evidenţiază prin momentele de suspensie ale dezvoltării. După aceste clipe de tensiune maximă, psihologic bine redate, totul se rezolvă cu bine.

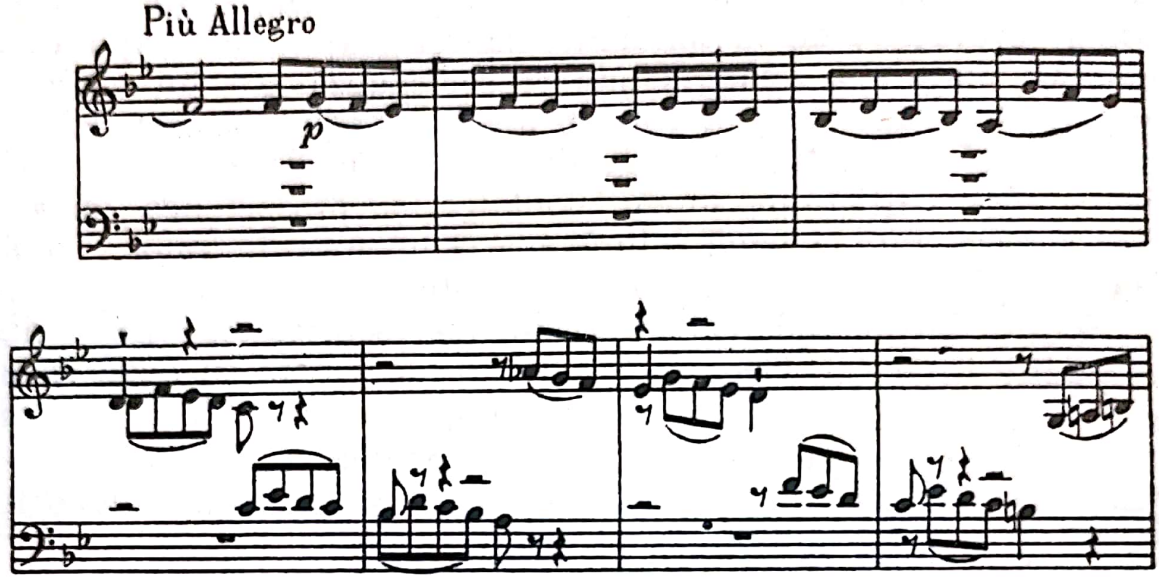
Haydn, stabilind coordonatele cvartetului de coarde, a pus în faţa lui Mozart şi Beethoven modele clasice. La rîndul lor, cvartetele mozartiene au avut o influenţă covîrşitoare asupra profilului lucrărilor lui Haydn din ultima sa perioadă de creaţie. Şi dacă Haydn nu renunţă la stilul său specific, totuşi tematica se aprofundează, cîştigă în sobrietate şi adîncime, travaliul tematic se generalizează, arhitectonica se desăvîrşeşte.

În *op. 76 nr. 4 în si bemol major, „Răsăritul soarelui“ (Sonnenaufgang),* astfel denumit datorită arcadelor melodice ascendente ce răsar din liniştea armoniei, această influenţă se manifestă puternic. Prima temă dezvăluie trăsături aproape romantice : reţinută ca expresie, vibrantă, linia melodică a viorii prime, rezultată din secvenţarea unui motiv, se ridică tot mai sus ; şi acum viola, vioara secundă, violoncelul, continuă pe rînd, extind ideea pe tot parcursul expoziţiei. În dezvoltare, instrumentele participă în egală măsură, semn al unei noi măiestrii. Dar repriza întrece toate aşteptările. Ea este sinteza poetică, uşor nostalgică, a dezbaterii anterioare. Prin armonizări diferite, valorificarea registrelor timbrale optime, compozitorul obţine în coda primei părţi expresii şi sonorităţi neîntîlnite pînă aici. Această individualizare a vocilor este ştiinţa preluată de la Mozart.

Nu numai intonaţiile modale din Trio-ul menuetului atrag atenţia noastră. Compozitorul recurge din ce în ce mai mult la principiul imitaţiei, dovadă rondoul final. Cu totul neobişnuită este repartizarea unei singure linii melodice la mai multe instru-

Scanned with OKEN Scanner

mente, prin divizarea ei în particole. Mai întîi el expune întreaga melodie la prima vioară, revine prin fragmentare asupra ei şi o dezvoltă pentru a obţine în cele din urmă o creştere enormă.



Nici o fisură nu se poate strecura în această linie, atît de bine sînt legate particolele. Efectul este extraordinar. Acest principiu al conexiunii motivelor prin suprapunere, întrepătrunderea sunetelor iniţiale şi terminale (a se vedea măsurile patru şi cinci) se utilizează şi astăzi cu deosebit succes. Căutările creatoare sînt evidente în fiecare din ultimele cvartete ale maestrului. Ele nu sînt un scop în sine, ci mijlocesc de fiecare dată o expresie nouă.

Una din cele mai severe lucrări, ca expresie şi tehnică compoziţională, este *Cvartetul cvintelor, op. 76 nr. 2 în re minor.* Intervalul de cvintă, luat drept celulă tematică generatoare, domină întreaga parte, folosit fiind cu rigurozitate chiar şi în secţiunea tematică secundă. Dezvoltarea ni-l dezvăluie pe Haydn drept un mare armonist, un maestru al modulaţiei. Deasupra părţii lente, *Andante o piu tosto Allegretto,* pluteşte un voal de nostalgie. Contrar aşteptărilor, menuetul este de o duritate rar întîlnită, care estompează caracterul dansant al mişcării. E o luptă acerbă în canonul celor două grupe cuplate în octave — viorile, imitate la distanţă de trei timpi de violă şi violoncel —, frămîntare ce se transmite asupra trio-ului. Creşterea de aci are proporţii orchestrale, fapt atît de singular în literatura cvartetului, trio-ul avînd de regulă caracterul unei miniaturi. Haydn şi-a depăşit singur canoanele stabilite de el iar Beethoven va continua această linie.

La începutul finalului, ecoul părţii precedente mai stăruie. Încotro ? Spre o rezolvare în concordanţă cu expresia densă şi

Scanned with OKEN Scanner

patetică a primei și celei de a treia părți ? Nu, treptat, voia bună și apoi umorul revin pentru a culmina în cuceritoarea încheiere majoră, *re* major. Iată prototipul clasic al dramei optimiste în muzica cvartetului de coarde.

Nu ne putem despărți de Haydn fără a reliefa calitățile excepționale ale *Cvartetului op. 76 nr. 5 în re major*. Tot ce este mai avansat și măiestrit în tehnica variațională apare în prima parte, *Allegretto*. Tot ce se poate imagina în combinarea vocilor este prezent aci. E însă numai un preludiu, comparabil prin monumentalitatea sa cu primele mișcări ale unor sonate de J. S. Bach ; miezul întregului stă însă în partea lentă, *Largo, cantabile e mesto*. Muzica nu poate fi descrisă, trebuie auzită, cîntată, trăită. Lirismul vibrant, expresia elegiacă de o frumusețe copleșitoare nu cunosc limite. Muzica aceasta, intensă și profund umană, este egală în valoare cu părțile lente ale ultimelor cvartete de Beethoven, scrise cu un sfert de veac mai tîrziu.

Însuși climatul tonal creat de tonalitatea *fa diez* major este neobișnuit. Sonoritatea este reținută și catifelată, atmosfera plină de poezie ; valurile aducerii aminte vin și dispar, tristețea persistă. Bogăția armonică a imaginilor, unde modulația continuă primează, este mare și organică. Forța emoțională a acestei muzici, în care elementele tematice sînt făurite din structurile cele mai simple, arpegii trisonice, este un grăitor document pentru marea artă a compozitorului. Finalul *Cvartetului* simbolizează parcă triumful asupra durerii, optimismul învinge și, atotprezent, rezolvă problematica întregii lucrări.

Joseph Haydn, cel care a înțeles primul importanța prefacerilor petrecute în teoria cvartetului prin marile lucrări ale lui Mozart, aplicînd noile principii în propria sa creație, este totodată martorul ocular al înnoirilor înfăptuite de Beethoven. La capătul drumului creator plin de roade, părintele cvartetului de coarde cedează ștafeta tînărului Beethoven, aceluia care într-un răstimp de aproape trei decenii va duce genul la o complexitate și perfecțiune fără seamăn. Conștient de valoarea moștenirii primite de la Haydn și Mozart, Beethoven le poartă pînă la sfîrșitul vieții sale o profundă recunoștință.

Clasicii și-au dezvoltat fiecare un stil propriu, bine conturat, în contrast cu stilistica mai generală a muzicienilor anteriori. Acest lucru este o trăsătură specifică și tendința spre stilul personal se generalizează de acum încolo în muzică. Pentru înțelegerea interinfluenței stilistice dintre cei trei mari compo-

Scanned with OKEN Scanner

zitori ai clasicismului vienez este necesară mai întîi o confruntare de date.

Pentru o scurtă durată, anul 1787 reunește la Viena pe Haydn, Mozart și Beethoven. Joseph Haydn (1732—1809) avea la acea dată 55 de ani și se afla în pragul gloriei (1790 prima sa călătorie la Londra). Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) scrisese pînă la această dată cea mai mare parte a imensei sale creații (1787 opera *Don Giovanni*) avînd deci 31 de ani, iar Ludwig van Beethoven (1770—1827), în vîrstă de 17 ani venise la Viena pentru perfecționarea măiestriei componistice. În 1792, cînd Haydn (venind de la Londra) și Beethoven (venind de la Bonn) se întorc la Viena, nu mai găsesc nici cel puțin mormîntul lui Mozart. Luceafărul Vienei fusese îngropat într-o groapă comună...

Tezaurul mozartian este finit la o dată cînd Haydn intră în faza hotărîtoare a creației sale iar Beethoven, discipolul lui Haydn între anii 1792—94 (și după a doua plecare a acestuia în Anglia, 1794, elevul lui J. G. Albrechtsberger [1736—1809]) întreprinde primii pași pe tărîmul artei. Această relație nu trebuie uitată.

b. Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart a fost cel mai universal compozitor pe care l-a cunoscut istoria muzicii. Viața sa se desfășoară pe planuri din cele mai contrastante : mai întîi, copilul minune și adolescentul sclipitor dobîndesc o faimă însemnată, recunoașterea internațională ; apoi condițiile se înăspresc din ce în ce mai mult, apar greutăți, piedici, decepții, drame personale, mizeria, moartea. Și Mozart cîntă, cîntă și se dăruiește pînă la ultima suflare. E o risipă de melodie, de muzică frumoasă și înălțătoare, veșnic vie, măreață și profundă iar creația sa în ansamblul ei un roi de stele grupate în jurul marilor aștri : ultimele opere, simfonii, cvartete.

În casa părintească primește o instrucție artistică temeinică prin tatăl său, Leopold Mozart (1719—1787), compozitor și pedagog de renume, autorul unei metode apreciate de vioară *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756). Călătoriile sale (1762 München și Viena, 1763—66 Paris, Londra, Haga, 1770—71 Italia [Bologna], 1778—79 a doua călătorie la Paris) îl pun în curent cu toate tendințele înnoitoare în cele mai diferite școli, mijlocindu-i contactul personal cu marii compozitori ai timpu-

lui ; această cunoaştere îl duce întîi la o sinteză şi de aici la aprofundarea neîncetată a stilului unic pe care l-a creat Mozart.

Creaţia sa de cameră cuprinde 26 cvartete de coarde, cvartete mixte (instrumente de suflat şi coarde), 9 cvintete, 42 de sonate pentru vioară şi pian, diverse duete şi terţete, 17 sonate a tré (cu orgă). Dacă adăugăm la acestea nenumăratele lucrări instrumentale, de exemplu peste 40 de Simfonii, 31 Divertimenti, Serenade şi Cassaţiuni, 25 concerte pentru pian, 15 concerte diferite pentru vioară, flaut, clarinet, corn, fagot, concertele pentru două viori, vioară şi violă (simfonia concertantă), flaut şi harpă şi multe altele, obţinem o privire de ansamblu doar asupra unei părţi a imensităţii creaţiei mozartiene.

Muzica sa este profund originală, vie, datorită forţei expresive pe care o iradiază substanţa melodică atît de bogată, caldă şi interiorizată, asociată organic cu suma mijloacelor armonice şi polifonice, încadrată într-o arhitectonică muzicală perfectă. Simţul formei în ansamblul ei reglementează dozarea migăloasă a amănuntelor, impune creşterea şi variaţia emoţională în funcţie de conţinutul expresiv ce caracterizează întreaga compoziţie. Unitatea stilistică, atît de evidentă mai cu seamă în creaţiile ultimilor zece ani ai vieţii, nu este numai rezultatul menţinerii consecvente a unor anumite procedee componistice, ci este expresia concepţiei unitare asupra finalităţii operei de artă. Marea muzică a lui Mozart poate fi definită drept o artă cuceritoare, directă, ce trezeşte întotdeauna rezonanţe adînci în sufletul omului şi procură satisfacţii artistice unice prin intensitatea şi profunzimea mesajului.

Toate acestea sînt rezultatele unei munci titanice şi unei gîndiri mereu treze. Numai această gîndire pătrunzătoare dublată de însuşiri de geniu au înlesnit ritmul accelerat cu care compozitorul elabora lucrările sale. Printr-o concentrare excepţională, printr-o elaborare înfrigurată, compozitorul micşorează timpul necesar finisării. Mozart n-a „scuturat“ lucrările sale „din mînecă“, aşa cum se crede. Dovada o găsim în cuvintele însoţitoare la cvartetele dedicate lui Haydn : „Ele sînt, este adevărat, fructul unei munci îndelungate şi anevoioase“ *(„Sie sind, es ist wahr, die Frucht einer langen und mühseligen Arbeit“)* [22]. Aceste lucrări *(K.V. 387, 421, 428, 458, 464 şi 465)* au fost scrise între anii 1782—85. Prin ele compozitorul revoluţionează moda-

[22] Naumann, *Op. cit., pag. 492.*

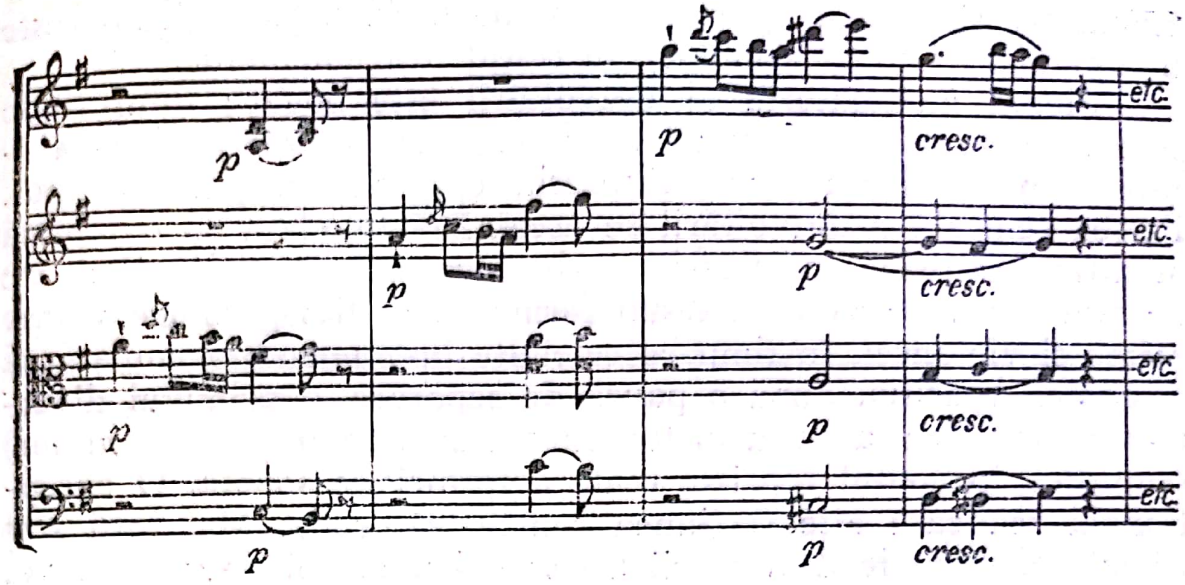
Scanned with OKEN Scanner

litatea tratării cvartetului de coarde ; dacă pînă în acel moment Haydn stabilise cadrul general al cvartetului, Mozart sugerează o nouă factură a vocilor participante, determinînd fuziunea acestora.

Analizînd mai întîi lucrările concepute pentru ansambluri mai mari de cameră, să stabilim trăsăturile înnoitoare pe care le aduce compozitorul în acest domeniu. Primul cvartet („de tinerețe") l-a scris în anul 1770 sub înrîurirea lucrărilor similare ale lui Giuseppe Tartini. Pe urmă continuă pe datele conceptului haydnian, sintetizînd aci şi un melos italienizant cu expresia specifică divertismentului. Aceste limite sînt repede depăşite prin apariţia stilului fugat în finalurile lucrărilor. Şi acum, în 1782, începe faza hotărîtoare. Mozart utilizează un nou gen de colaborare între voci, caracterizată prin întrepătrunderea şi omogenizarea vocilor. În locul violinei prime acompaniate, concept încă specific la Haydn înaintea ciclului *op. 33,* Mozart asigură tuturor vocilor o participare directă la expunerea şi dezvoltarea materialului tematic. Această tehnică devine un principiu de bază : travaliul tematic multiplu *(Prinzip der durchbrochenen Arbeit).* De abia acum se deschid perspective noi pentru dezvoltarea virtualităţilor cuprinse în materialul de bază (trecerea motivului de la instrument la instrument, diferenţierea registrală în imitaţii şi sporirea efectului timbral). Prin noua funcţie dată instrumentelor grave — viola şi violoncel —, profilul sonor al cvartetului se schimbă întru totul. Totodată, tematica de cameră ne apare mai profundă, mai interioară şi în acelaşi timp dotată cu o eleganţă firească ; stilizarea întregului duce la o eficienţă maximă. Zece cvartete măiestre au intrat în tezaurul literaturii.

Dacă J. S. Bach închide o epocă în dezvoltarea conceptului polifonic, Mozart deschide una nouă. Semnificaţiile însă sînt altele, deoarece Mozart sintetizează principiile de bază ale conceptului polifonic şi monodiei acompaniate într-o unitate superioară. Modalităţile noi de organizare, utilizate în toate genurile, sînt prezente şi pe deplin închegate deja în prima lucrare din seria cvartetelor dedicate lui Haydn, în *Cvartetul în sol major (K.V. 387)* compus în anul 1782. În prima parte, melosul primei secţiuni se grupează în motive bine conturate ce circulă de la instrument la instrument ; bunăoară în măsurile 5—7 un motiv expus de violă este preluat de vioara secundă şi vioara primă. În fond o singură linie melodică repartizată la mai multe voci (ne amintim exemplul citat la Haydn), întregită prin elemente armonice.

Scanned with OKEN Scanner



Tema a doua, expusă pe dominantă de vioara secundă este nouă, nederivată din prima. Contrastul este evident deşi ambele teme păstrează un caracter liric ; cea de a doua temă, conform concepţiei generale, este mai intimă, mai cantabilă. Mozart accentuează mult importanţa secţiunii tematice secunde, stabilind o simetrie a expoziţiei de sonată. De asemenea punţile între secţiunile tematice, concluzia expoziţiei *(Schluss-Satz)* sînt lucrate pînă în cele mai mici detalii şi de aci eficienţa, plasticitatea lor.

Imitaţiile nu mai sînt identice ; fiecare voce, preluînd un element tematic, caută să-l învestească cu o nouă expresie şi în consecinţă, componentele intervalice ale motivului se modifică adesea. Armonizarea variată contribuie de asemenea la diversificarea aspectelor iniţiale.

În finalul acestei lucrări Mozart creează, pe calea sintezei, o nouă formă : fuga-sonată. De altfel ea apare şi în ultimele sale simfonii constituind o invenţie epocală prin importanţa ei. Finalul, *Molto allegro,* începe ca o fugă. Lirism şi fermitate degajă tema de patru măsuri ce răsună pe rînd la vioara secundă, primă, la violoncel şi apoi la violă. Divertismentele îmbogăţesc discursul vioi iar combinaţiile contrapunctice sînt dovada unei măiestrii desăvîrşite. În general, Mozart a ştiut să insufle fugilor sale expresii noi, scutindu-le de o anumită ariditate a expresiei.

În cazul de faţă, forma este de-a dreptul ingenioasă. Fuga monotematică nu-l satisface pe compozitor. Utilizînd toate elementele ei — expoziţii fugate, divertismente, intrarea succesivă a vocilor în *stretta* — Mozart caută un contrast şi mai puternic : o temă secundă. Pentru adîncirea funcţiei contrastante, tema a doua este tratată pe principiul monodiei acompaniate : tema

Scanned with OKEN Scanner

cantabilă, simplă și grațioasă, intonată de vioara primă este acompaniată (numai armonic) de restul instrumentelor.

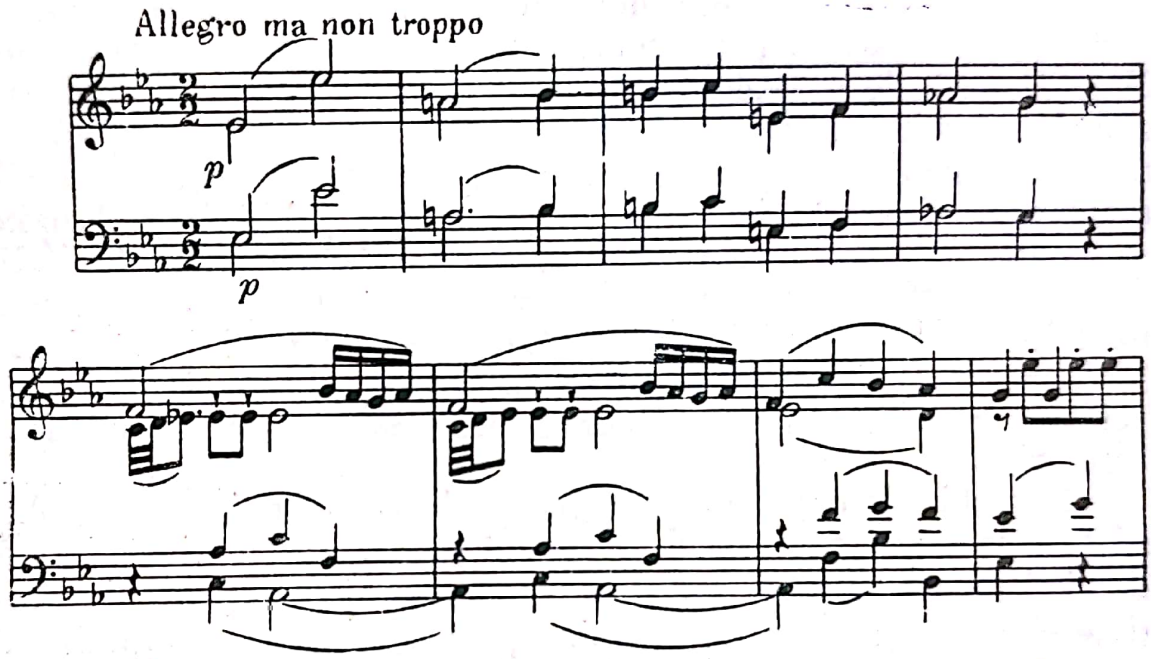
Planul modulatoriu al dezvoltării este bogat ; totul tinde spre transformarea temei de fugă, spre dramatizarea ei cu ajutorul tonalităților minore. Expresia este de un patos reținut. Partea centrală a dezvoltării se aseamănă totodată cu o repriză modificată : prin modificări tonale succesive, tema fugii apare de multe ori, de astă dată sub forma unui dialog dintre vioara primă și violoncel, în timp ce celelalte instrumente acompaniază armonic. Apariția, după o pauză de separare, a primului divertisment (de data aceasta în tonalitatea subdominantei, *do* major) semnifică începutul reprizei reale a formei de sonată. O excepțională realizare este secțiunea concluzivă, coda. Mai întîi sînt reluate elementele dezvoltării (în sensul unei noi dezvoltări, așa cum o vor face mai tîrziu Beethoven și Brahms), ele primesc însă un sens concluziv ce culminează prin readucerea temei de fugă în stretta (imitații prin intrări succesive ale vocilor la distanțe scurtate).

Cvartetul în re minor (K.V. 421), (1783) ni-l înfățișează pe Mozart în plină căutare. În esență este o lucrare dramatică, clocotitoare, reliefînd contraste puternice. Aparent, pe planul formei, Mozart se apropie de Haydn : în prima parte, stilul acompaniat se manifestă cu precădere, tematica părții lente *(Andante),* a menuetului ca și a finalului poartă distincte influențe. Însă — și acest lucru este hotărîtor — melosul (de exemplu al primei mișcări) este pătruns de o tensiune mărită, dinamica eruptivă constituind elementul generator. Ambitusul temelor (întinderea) este mare, agogica adîncită. Mozart derivă aci tema a doua dintr-o celulă a primului element tematic, fără a renunța însă la toate cuceririle sale cu privire la arhitectonica expoziției de sonată. Expresia generală a primei mișcări este cuprinsă în primele măsuri asemenea unui motto. Cîtă asemănare există între această lucrare și cvartetul „cvintelor" (tot în *re* minor !) de Haydn ; întîlnim aci o concepție eminamente dramatică, continuată de Beethoven în *Cvartetul op. 18 nr. 4.*

Mozart inovează mereu. În secțiunea mediană din *Andante* (partea a doua) apare o mare opoziție de expresie : tratării acordice ce mărește dramatismul momentului, compozitorul îi opune nemijlocit o temă suavă, lirică *(La bemol* major), plină de inflexiuni cromatice. Lirismul de aci revine pe un alt plan în trio-ul menuetului (*re* major), întregit prin eleganța și supletea liniei melodice. Întreaga lucrare stă sub semnul alternanței minor-major. Dualitatea aceasta are un scop adînc, majorul aduce întotdeauna rezolvarea, luminarea conflictului emoțional.

Scanned with OKEN Scanner

Mozart a redescoperit valențele expresive (date uitării după J. S. Bach) ale cromatismului melodic. Astfel mijloacele sale se îmbogățesc și depășesc limitele limbajului uzual în stilul monodiei acompaniate. Deci o nouă sinteză. *Cvartetul în mi bemol major (K.V. 428)* (1783) este o dovadă grăitoare a îmbogățirii stilistice. Motivul inițial al primei teme este expus în unison. Cadrul tonal este în suspensie și înclină mai întîi (două măsuri) spre treapta a doua *(fa* cu septima *mi bemol* ce menține de fapt centrul tonal) pentru ca pe urmă să impună dominanta pentru a rezolva totul pe tonică :



În mod vădit, Mozart caută o lărgire a cadrului tradițional oferit de forma de sonată. Imediat, tema se expune încă o dată, armonizată de data aceasta, mult îmbogățită prin accentuarea cromatismelor. Faza de tranziție, tematică, polarizează în jurul dominantei ; ea este neobișnuit de lungă, înlesnind dialogul tuturor instrumentelor. Tema secundă, în *sol* minor, relativa dominantei, apare și ea de două ori, la vioara primă și violă. Compozitorul nu renunță nici în dezvoltare la aspectul cromatic al primei teme : canonul de la începutul dezvoltării reprezintă potențarea maximă a virtualităților expresive cuprinse în materialul de bază.

Partea a doua, *Andante con moto,* este o meditație profundă, nelipsită de accente patetice, o confesiune de idei și sentimente expuse cu calm și claritate, indicînd lui Beethoven drumul spre lumea sonoră a ultimelor sale cvartete.

Scanned with OKEN Scanner

Menuetul îmbină robustețe, umor și grație. În trio, cu expresie mai reținută, instrumentele copleșite de monumentalitatea primelor două mișcări, iau cîte unul cuvîntul, se completează. Tematica finalului izvorăște parcă din partea a doua a menuetului, dar se amplifică mereu. Fără a fi ciclic, pretutindeni se aud în acest final ecouri ale primei părți. Unitatea și diversitatea — cele 2 mari cerințe ale artei — sînt realizate întrutotul.

Mozart excelează în conducerea măiastră a vocilor. Această însușire se vede o dată mai mult în *Cvartetul în si bemol major (K.V. 458)* (1784), una din cele mai populare lucrări ale compozitorului, cunoscută sub denumirea de *„Vînătoarea" (Jagdquartett)*. Într-adevăr, aci toate vocile cîntă. Prima parte este întrepătrunsă de o exuberanță rar întîlnită. Veselia nu cunoaște margini ; preluările tematice, elementele ornamentale sclipitoare, totul contribuie la o claritate maximă a imaginii sonore. O remarcabilă codă încheie prima parte, cadrul jubilării prelungite a vocilor. Un imn bucuriei, aceasta este caracteristica lucrării.

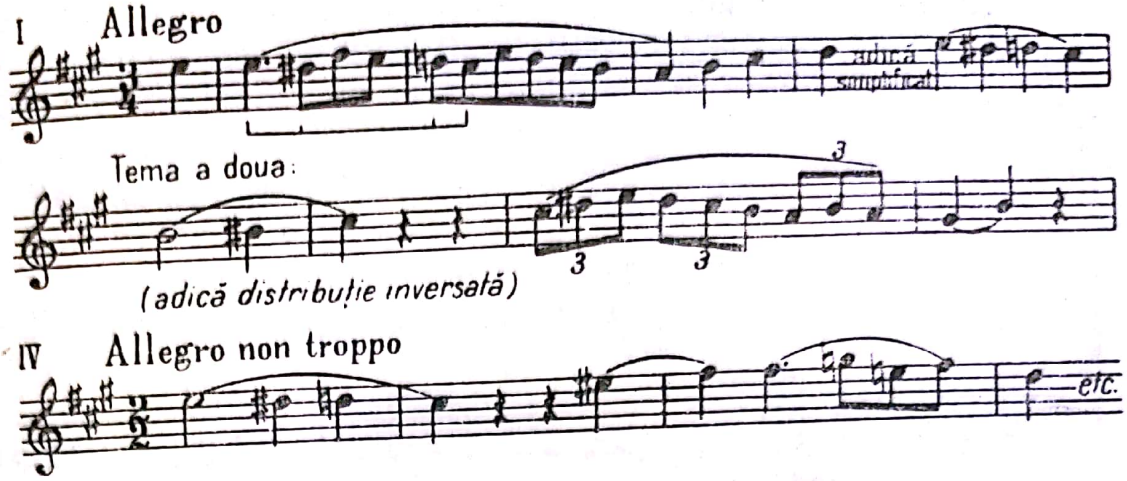
Menuetul, aproape un intermezzo, aduce tonul unei conversații spirituale (în trio), prelungind astfel repaosul scurt de la începutul dezvoltării din prima parte (obținut acolo printr-o genială reprofilare a primei teme, spulberat însă de iureșul desfășurării).

Deosebit de expresivă este partea lentă, *Adagio*, melancolia își face loc și se menține de-a lungul părții, concepută în formă de lied-sonată (formă specifică de sonată însă lipsită de secțiunea dezvoltătoare). Expresia primei mișcări, optimismul debordant revine în final, domină și rezolvă tonurile grave ale *Adagio*-ului. Ficțiune artistică ? Nu, Mozart rîde, dar lacrima se vede. Această muzică, de-a dreptul uluitoare prin frumusețea ei, a fost scrisă în anii plini de greutăți și obstacole.

Cvartetul în la major (K.V. 464) (1785) este o expresie elocventă a tendinței de polifonizare a discursului : principiile contrapunctice de travaliu se mențin consecvent în mișcările extreme, *Allegro* și *Allegro non troppo*. Fără a se exagera noțiunea, se poate vorbi în aceste două mișcări de o evoluție lineară a vocilor. Întreaga tehnică compozițională se apropie „desenului" polimelodic, subtil și transparent, amănunțit elaborat și totodată firesc.

Aceste două mișcări reținatenția noastră. O dată prin caracterul monotematic al formei de sonată. Acest lucru pare paradoxal ; dar mai mult, mișcările extreme (I și IV) sînt bazate pe unul și același material tematic.

Scanned with OKEN Scanner



O temă secundă nouă nu apare ; doar secţiunea conclusivă a expoziţiei aduce un desen mai bogat (vioara întîia), o formulă specifică de încheiere, în timp ce viola şi vioara secundă menţin motivul iniţial (celula de mai sus în variante) peste punctul de orgă (pe dominantă) al violoncelului.

Deşi se limitează la un material tematic de maximă simplitate, bogăţia melodică nu suferă. Esenţializarea nu îngustează, nu încătuşează ci dă aripi fanteziei creatoare, inventivităţii nelimitate a lui Mozart. Sînt prelegeri despre arta contrapunctului, expuse cu claritate ; ideile de aci se vor manifesta în în cvartetele celor mai mari compozitori.

Introducerea la *Cvartetul în do major (K.V. 465)* (1785) este o mare enigmă. Cu referiri la caracterul disonantic — de aci denumirea de „Cvartetul disonanţelor“ — al acestui „preludiu“ *(Adagio)* s-au scris multe comentarii, pagini de analiză. Contemporanii erau intrigaţi, criticii derutaţi. Şi aceasta din cauza falselor relaţii, discreditate în ochii teoriei muzicale. Haydn, cerîndu-i-se părerea a spus foarte simplu : „Dacă Mozart a scris-o (introducerea) atunci îşi are temeiul său bine motivat“ *(„Hat Mozart es geschrieben, so hat er seine gute Ursache dazu“)* [23].

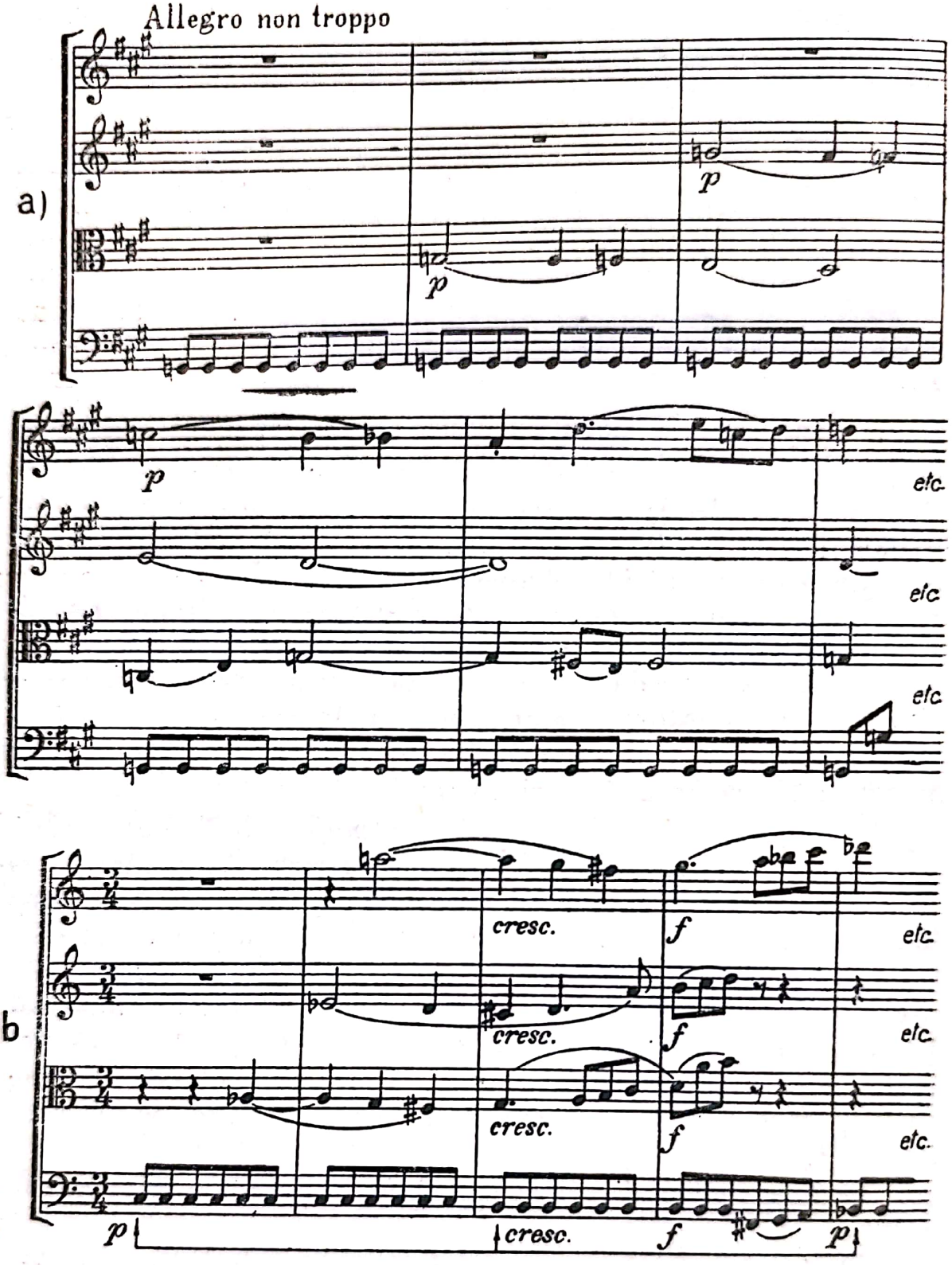
Fără a comenta prea mult, vrem să facem o simplă comparaţie.

Primul fragment (a) l-am extras de la începutul dezvoltării finalului din *Cvartetul în la major* (mai sus analizat) iar fragmentul secund (b) reprezintă începutul *Adagio*-ului din *„Cvartetul disonanţelor“*.

---

[23] Naumann, *Op. cit.*, pag. 478.

Scanned with OKEN Scanner



După cum vedem, materialul sonor este absolut identic. Ce sens poate avea această introducere tragică ce precede o lucrare lirică, luminoasă, plină de un optimism cuceritor ? O simplă introducere în genul muzicii barocului ? Nu, legătura ciclică este prea evidentă. Sînt aci suficiente indicii pentru a presupune

Scanned with OKEN Scanner

proiectul unui ciclu de cvartete, din păcate nerealizat. Mozart cucerise o nouă tehnică în tratarea motivelor scurte, incisive și plastice și nu renunță la cucerirea sa ci o extinde.

Să continuăm comparația : tema întîi este un șir de secvențe motivice iar cea secundă se bazează pe repetarea unui nucleu de trei sunete, întregit printr-o linie cromatică descendentă. Asemănarea cu tematica cvartetului anterior se menține astfel, se prelungește pînă la menuet. Cromatice sau diatonice, Mozart însăilează foarte atent celulele primare, cele mai mici componente ale discursului muzical, și clădește cu ajutorul lor monumente sonore. Am preferat în acest loc analiza tehnică pentru a introduce cititorul în laboratorul de creație al unui gînditor conștient de necesitatea investigațiilor sale, fapt care a dus în fond la sporirea continuă a mijloacelor de expresie. Dacă tematica mozartiană ni se pare organică, finisată și întotdeauna expresivă, acest lucru se datorează menținerii consecvente a unor principii conducătoare de-a lungul unei lucrări.

La Mozart, ca și la Haydn și la Beethoven, se poate vorbi de ciclul „ultimelor cvartete". Problema se pune însă altfel. Ultimii doi răzbat în aceste lucrări spre zone noi de expresie, ce determină o reprofilare substanțială a mijloacelor. Dimpotrivă, Mozart continuă linia lucrărilor sale consolidînd principiile dobîndite, mereu atent la interiorizarea expresiei, la perfecționarea formei. Sînt lucrări de o luminozitate feerică, atmosfera lor este învăluită în tonuri calde și blînde ; majorul domină deoarece minorul înnourează atît de rar calmul senin.

Două *Cvartete în re major (K.V. 499 și 575*, scrise în 1786 și 1789) sînt întru totul reprezentative pentru ultima fază. Într-o măsură din ce în ce mai mare, Mozart valorifică particularitățile timbrale ale instrumentelor. Așa de pildă raza circulatorie a violei, dar mai cu seamă a violoncelului, se mărește considerabil. Egalizarea importanței instrumentelor în cadrul discursului coincide cu diversificarea maximă a coloristicii instrumentale. Totodată, bunăoară în primul *Cvartet în re major*, compozitorul divizează adesea ansamblul în două grupe ce dialoghează : două viori + violă și violoncel, sau vioară-violă + vioară secundă și violoncel. Posibilitățile combinatorii se dovedesc inepuizabile. În interiorul cvartetului se conturează adesea, de pildă în cel de al doilea *Cvartet în re major*, formația de trio : un instrument se păstrează în rezervă, tocmai pentru a aduce la momentul oportun un suflu proaspăt.

Încă o trăsătură dominantă : toate părțile sînt realizate cu aceeași atenție, nu mai există mișcări principale și secundare. Întreaga lucrare este un tot inidivizibil, ce degajă o expresie

Scanned with OKEN Scanner

unitară, dominantă. Astfel contrastul (în sensul opoziției) dintre mișcările succesive este mult mai diminuat față de lucrările anterioare. Se poate vorbi de o coordonată expresivă generală: lirismul interiorizat, optimist, exprimat printr-o cantabilitate instrumentală accentuată; aceasta se reflectă deopotrivă și în *Cvintetul cu clarinet în la major (K.V. 581)* (1789), în *Cvartetul în si bemol major (K.V. 589)* (1790). Ultimul din seria cvartetelor celebre, cel în *fa major (K.V. 590)* (1790) este, ca și cel în *si bemol major*, o ultimă sinteză: particularizarea vocilor este dusă pînă la ultima consecință, apare de-a dreptul tratarea individuală, concentrată a instrumentelor, fără a se renunța la spiritul „colaborării de cameră". Totodată substanța melodică a expoziției este descompusă în dezvoltarea la cele mai mici particule. Aceasta este o rezultantă a tehnicii travaliului tematic mozartian. Din stilul galant, atît de specific cvartetelor de tinerețe, n-a rămas nici urmă. Expresia este concentrată, arcuită, deasupra unor suprafețe sonore mari, construcția solidă.

Mozart a atins perfecțiunea în arta cvartetului de coarde. Ceea ce nu l-a împiedicat să caute, să-și orienteze investigațiile spre o altă formație: cvintetul de coarde. Mozart caută un alt echilibru sonor. După cum am văzut, compozitorul utilizează atent virtualitățile timbrale ale instrumentelor grave în cvartetul de coarde. Viola, datorită timbrului catifelat, bogat și maleabil, nuanțat în funcție de registrația specifică, se adevărește drept un mijlocitor ideal pentru dispoziția sufletească frămîntată, nostalgică sau pasională. Dovada interesului constant pe care l-a purtat Mozart acestui instrument sînt *Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră*, duetele pentru vioară și violă, dar mai cu seamă cvintetele cu două viole. Cvintetul este în tratarea compozitorului cel mai echilibrat și bogat ansamblu de coarde, acest lucru îl vedem în luminoasele lucrări în *do major (K.V. 515)* și *re major (K.V. 593)*. *Cvintetul în sol minor (K.V. 516)* (1787) este una din cele mai însemnate lucrări pe care le-a dăruit Mozart omenirii. Întregul ansamblu freamătă, durerea, reținută încă în prima parte, erupe în *Adagio*, o copleșitoare destăinuire își face loc. Prin expresia sa, *Cvintetul în sol minor* este foarte aproape de marea simfonie scrisă în aceeași tonalitate. Principiile facturii de cvartet apar și aci, discursul este intens polifonizat, mai cu seamă în prima parte. Conflictul tragic, prezent pînă la introducerea finalului, cunoaște aci o rezolvare surprinzătoare. O sete și o dragoste de viață și bucurie se descătușează, se intensifică și domină de la această nouă înălțime întreaga desfășurare sonoră.

Scanned with OKEN Scanner

Mozart s-a preocupat în egală măsură și de instrumentele de suflat. Acest lucru îl vădesc schițele rămase pentru cvintete mixte : pentru clarinet, două viori, violă și bas (violoncel) ; clarinet, „corno di Bassetto" și vioară, violă și violoncel [24]. Lucrări finite reprezintă *Cvintetele în mi bemol major pentru corn, vioară, două viole și bas* (violoncel) K.V. 407 (1782) și *la major pentru clarinet, două viori, violă și violoncel* (K.V. 581).

Interesante sînt funcțiile instrumentelor în *Cvintetul cu corn.* Cornul și vioara sînt instrumentele soliste ce preiau pe rînd inițiativa, sau dialoghează. Viola primă se asociază acestora, meditează între cele două grupuri. Viola secundă și basul (violoncelul) dețin funcții secundare, acompaniatoare. Astfel sînt prezente aci multe elemente ale divertismentului. Alta este situația în cvintetul cu clarinet. Instrumentul solist (clarinetul) se integrează în țesătura cvartetului de coarde închegat. Și aci se păstrează legătura cu lumea divertismentului prin prezența unui trio secund, pretext pentru introducerea unui *Ländler* de esență populară. Nici cea mai mică umbră nu apare de-a lungul întregii lucrări, însorite și diafane. Partea lentă aduce o amplă cantilenă a clarinetului, întregită pe alocuri de vioara primă ; finalul, o temă cu variațiuni, subliniază posibilitățile expresive și tehnice ale instrumentelor : în *minore* (Var. III) viola suspină, clarinetul și vioara primă se întrec în staccaturi strălucitoare (Var. IV) și totul se rezumă încă o dată într-o secțiune concluzivă.

Spiritul Divertismentului și al Serenadei poate fi adeseori întîlnit în lucrările de cameră ale lui Mozart. Modelul desăvîrșit pentru acest gen de muzică este desigur *Mica serenadă („Kleine Nachtmusik" K.V. 525)* (1787), una din cele mai populare creații ale compozitorului.

În muzica de cameră cu pian, Mozart merge pe un drum propriu. Am analizat la locul cuvenit relația dintre pian și instrumentele de coarde, dominantă în cadrul epocii. Concepția nouă se află cel mai clar expusă în cvartetele cu pian, în *Cvintetul pentru pian și instrumente de suflat.* Compozitorul utilizează aci două ansambluri distincte : pe de o parte pianul, căruia i se opune ansamblul instrumental de coarde sau de suflat. Faza sonatei de pian cu acompaniament instrumental este astfel depășită. În acest sens, *Cvartetul în sol minor (K.V. 478)* pentru vioară, violă, violoncel și pian este un model de unitate. În fond reapare vechiul principiu al întrebării și răspunsului dintre două

[24] Mozart : *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII/19, Leipzig, 1958.

ansambluri corale distincte, principiu transpus pe plan instrumental. Pianului îi sînt rezervate momente solistice, expozitive, însă tot el primeşte şi funcţii acompaniatoare. Instrumentele — de coarde sau de suflat — sînt tratate aproape întotdeauna în grup (coric). Important este faptul că violoncelul nu mai dublează basul pianului, ci formează o bază solidă pentru ansamblul de coarde.

În trioul cu pian acest lucru este încă mai greu de realizat. Vioara şi violoncelul, singure, nu se pot măsura cu pianul. Dacă acesta rămîne principalul exponent al substanţei tematice, totuşi, vioara şi violoncelul participă în bună măsură la discurs prin repetarea expoziţiei tematice, imitaţii şi tentative de dezvoltare a elementelor melodice ; atunci pianul primeşte funcţii însoţitoare.

Triourile cu pian sînt compuse numai din trei mişcări, avînd succesiunea de repede-lent-repede. Excepţie la această ordine face numai *Trioul în mi bemol pentru clarinet (sau vioară), violă şi pian (K. V. 498) : Andante, Menuetto, Allegretto.* În această lucrare, scrisă pentru o formaţie destul de singulară în literatura epocii, se fac auzite unele reminiscenţe ale sonatei „a tré". Neobişnuite sînt şi proporţiile. Aşa de pildă trio-ul menuetului este foarte amplu şi viola primeşte aci funcţii mai solistice ce se continuă şi în finalul lucrării.

Mai des cîntate sînt cele două triouri în *sol major (K.V. 496* şi *564).* În prima din aceste lucrări, pianul vădeşte mai mult rolul coordonator ; dar şi aci apar trăsături atît de dragi lui Mozart : în tema a doua a *Allegro*-ului iniţial, vioara însoţeşte pianul la decima inferioară în timp ce violoncelul rămîne pe o pedală. În lucrarea a doua, colaborarea este mult mai detailată în prima parte, iar variaţiunile mişcării mediane *(Andante)* sînt dotate cu o eleganţă simplă.

Coloristul Mozart ni se înfăţişează în *Trioul în mi major (K. V. 542).* Bucuria modulaţiei şi a surprizei tonale se fac mereu simţite. Mozaicul tonal, deşi logic înlănţuit şi gradat, aduce o diversificare binevenită a expresiei. În prima parte domină imitaţiile canonice (intrările succesive ale instrumentelor la octavă), în expoziţie, dezvoltare cît şi în repriză. Aceeaşi voluptate sonoră, rezultată în parte prin predilecţia pentru terţele şi sextele paralele, o degajă şi *Trioul în si bemol major* (K. V. 502). Faţă de senzualitatea de aci, *Trioul în do major* (K. V. 548) este mai sobru în expresie, mai dinamic şi culminează într-un *Allegro* final zburdalnic ; vechea opoziţie dintre major şi minor stă şi aci la temelia contrastului de culoare şi expresie.

În domeniul sonatei pentru pian şi vioară, Mozart este un reformator, restabilind în majoritatea sonatelor sale de mai tîr-

Scanned with OKEN Scanner

ziu echilibrul dintre cele două instrumente. Şi această întrepătrundere asigură coherenţa imaginii sonore, concepută în sensul variaţiei continue a discursului muzical. Eliminînd tot ce e static şi frînează fluxul melodic, compozitorul imprimă şi în acest gen muzicii sale o mare eficienţă.

Sonatele sale pentru pian şi vioară sînt reductibile la trei tipuri de bază, în funcţie de numărul părţilor componente. În prima grupă pot fi clasate sonatele compuse din cîte două părţi : *sol major (K. V. 301); mi bemol major (K.V. 302); do major (K. V 303)*, (de fapt o primă parte deosebit de amplă, compusă dintr-o succesiune lent-repede-lent-repede, urmată de o parte secundă, *Tempo di Minuetto); mi minor (K. V. 304); la major (K. V. 305)*, (partea a doua temă cu variaţiuni).

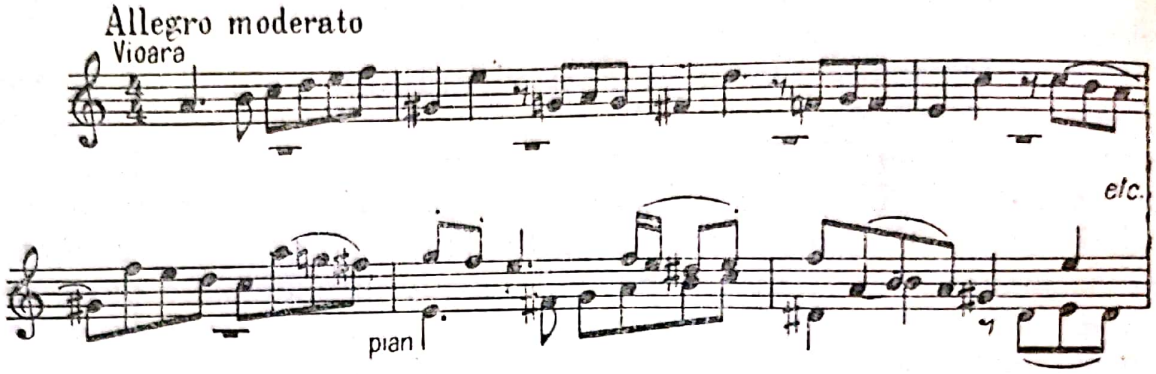
Aceste lucrări sînt cunoscute sub denumirea de „Sonate de la Mannheim" şi reprezintă începutul egalizării relaţiei pian-vioară. *Sonata în mi minor,* de fapt singura sonată scrisă într-o tonalitate minoră din totalitatea marilor sonate, reţine atenţia noastră.

Sonata este pătrunsă de un dramatism intens, mereu sporit mai cu seamă prin armonizarea variată a primei teme în dezvoltarea primei părţi. Şi tema secundă, de obicei mai lirică şi feminină, menţine pulsul agitat, fermitatea metrului. Maximul de intensitate dramatică se află în canonul de la sfîrşitul reprizei iar secţiunea conclusivă caută să aplaneze conflictul, fără a birui. Nici menuetul nu aduce împăcarea. În locul dansului stilat şi elegant se impune o melodică nostalgică, continuu depănată pînă la apariţia trio-ului. Aceasta este una din cele mai mari surprize pe care le rezervă geniul mozartian ascultătorului : este pur şi simplu o muzică romantică, atît de apropiată „cîntecului fără cuvinte" pe care îl va realiza mai tîrziu Felix Mendelssohn-Bartholdy. Dar nu, conflictul emoţional nu se rezolvă prin luminarea majoră, revine menuetul, afirmarea viguroasă a expresiei severe.

O altă mare surpriză a tipului bipartit este *Sonata în la major (K. V. 402).* Poate nicăieri în muzica sa de cameră Mozart n-a realizat o asemenea opoziţie dintre mişcări succesive. Aci se înfruntă cele două concepte de bază ale tehnicii componistice : monodia acompaniată (I) şi polifonia (II). Opoziţia merge însă şi mai departe, deoarece compozitorul pune la baza primei mişcări o expresie cuceritoare şi o plenitudine armonică accentuată (acorduri dese de septimă) pe cînd fuga, partea a doua este severă în expresie, extrem de dinamică faţă de caracterul improvizatoric al primei părţi şi mai aspră ca limbaj.

Scanned with OKEN Scanner

Tema fugii este construită din mai multe celule, secvențate, modificate, diminuate și desfăcute în ultimele componente pe parcursul formei. Iată tema, expusă mai întîi de vioară.



Două lumi, rococoul și barocul se înfruntă aci. Contrastul tonal, *la* major (I) — *la* minor (II) se menține pînă la sfîrșit. Compozitorul construiește o fugă riguroasă, întrebuințînd în mod consecvent patru voci (vioara plus trei voci la pian). Prin complexitatea ei această fugă stă alături de marile modele realizate de J. S. Bach. Este o primă manifestare a polifonizării discursului în sonata mozartiană și totodată o mare reușită, unică în felul ei.

Marea majoritate a sonatelor sînt tripartite și formează cel de al doilea tip. Succesiunea este de obicei repede-lent-repede, exceptînd *Sonata în fa major (K. V.547)*: *Andante cantabile, Allegro, Andante con variazioni.* Variațiunile de aci sînt foarte cizelate, construite cu migală, reliefîndu-se expresiv amănuntele de ordin melodic și armonic. Aceste însușiri sînt de altfel prezente și în *Sonata în la major (K. V. 305)* (care aparține tipului bipartit), cea mai des cîntată sonată a autorului. Mișcarea spumoasă și verva *Allegro*-ului sînt calitățile majore ca și expresivitatea rară a variațiunilor măiestru arcuite.

Din cuprinsul sonatelor în trei părți se cuvin reliefate mai întîi lucrările succesive în *fa major (K. V. 376* și *377)* și *si bemol major (K. V. 378)* prin eleganța stilului și eficiența sonoră ce rezultă din întrepătrunderea atît de izbutită a celor două instrumente. În variațiunile celei de a doua *Sonate în fa major (K. V. 377)* pătrunde *Siciliana* (var. VI) iar finalul este conceput în formă de menuet. Sînt reminiscențe ale sonatei „da camera", organic integrate în profilul noii sonate.

Mozart nu rupe radical legătura cu tradiția. Acest lucru este evident în *Sonata în sol major (K. V. 379)*: *Adagio, Allegro, Andantino cantabile (Tema con variazioni). Adagio* și *Allegro* sînt înrudite motivic, asemănător *Allemandei* și *Courantei* din sonata barocului. Mai mult, melosul dezvoltat de vioară reflectă

Scanned with OKEN Scanner

puternice trăsături italiene. De abia în tema a doua a *Allegro*-ului această lume dispare.

Introducerea lentă, specifică sonatei barocului, se menține și în minunata *Sonată în si bemol major (K. V. 454)* (1784) dedicată violonistei italiene Regina Strinasacchi. Această lucrare reprezintă tipul al treilea de sonată, compusă din patru mișcări. Legătura se menține doar pe planul succesiunii (lent-repede-lent-repede), încolo forma și conținutul sînt întru totul noi. Este sonata cea mai concertantă și vioara domină desfășurarea. Dialogul este foarte strîns, plin de surprize prin varietatea elementelor melodice, armonice și dinamice. Într-un mod atît de fericit Mozart știe să îmbine și să dezbine aceste două instrumente încît pretutindeni amănuntele încîntă prin ingeniozitatea soluției și originalitatea concepției.

O altă creație desăvîrșită este *Sonata în la major, (K. V. 526)* (1787). În general, în ultimele sonate pentru vioară și pian (relația înclină spre această ordine) se valorifică multe experiențe efectuate pe tărîmul cvartetului de coarde. Factura convențional-pianistică cedează în favoarea unei țesături bine organizate pe voci. Astfel, un număr de voci o dată angajate, de obicei trei, se mențin cu consecvență. Mozart, făcînd o singură dar convingătoare demonstrație a meșteșugului contrapunctic (în sonata mai sus analizată) nu introduce în general formele contrapunctice în sonată. Însă factura și discursul muzical tind spre o ținută polifonică.

Mozart a fost primul dintre clasici care au alăturat sonatei barocului o structură nouă, pe deplin realizată, echivalentă sub raportul soliditătii construcției, superioară pe planul travaliului tematic și al confruntării dialectice a unor elemente diferite ca profil și expresie. Lui Mozart i se datorează lărgirea fără precedent și în toate genurile muzicale a formelor și mijloacelor de organizare a discursului ; multiplele sale investigații creatoare devin la rîndul lor puncte de plecare pentru evoluții viitoare. Tradiția și inovația este o reacție în lanț și efectele noi apar încă în ultimul deceniu al secolului XVIII.

c. Ludwig van Beethoven

Definițiile generalizatoare, care se cer date cu privire la creația marilor compozitori, sînt legate întotdeauna de un complex de probleme ce presupun o analiză prealabilă a condițiilor obiective, existente la un moment dat. Din punct de vedere stilistic există întotdeauna elemente condiționate prin dezvoltarea anterioară, particularități ce se mențin pe o durată mai mare de

Scanned with OKEN Scanner

timp, reprezentînd coordonatele stilistice generale în cadrul unei epoci din istoria muzicii. Există însă momente în care limitele posibile în cadrul unui stil sînt împlinite, în care marile cuceriri se succed cu o viteză uluitoare şi noul erupe cu o forţă legică, determinată de noua expresie care apare la temelia operei de artă. Acesta este fenomenul Beethoven.

Beethoven îşi începe activitatea creatoare în anii marilor frămîntări sociale şi politice. Revoluţia franceză din 1789 zguduise puternic lumea, ecoul ei persistă ; în curînd Napoleon Bonaparte apare, meteoric, pentru Beethoven : o dată cu încoronarea lui ca împărat, compozitorul se simte înşelat în aşteptările sale. Contemporan cu marile prefaceri ale începutului de secol, el urmăreşte totodată îndeaproape toate manifestările noi ale gîndirii şi culturii : teatrul şi poezia lui Goethe şi Schiller, este preocupat de gîndirea filozofică, el însuşi notînd cugetări şi maxime în caietele sale. Beethoven este tipul compozitorului-gînditor acest lucru reflectîndu-se în creaţia sa.

Sesizînd marile prefaceri, Beethoven concordă datele stilistice ale muzicii sale cu pulsul epocii. Toate nuanţele, stilul galant, sensibil, arta rococoului rămîn în urmă. Legile noi ale artei sale sînt legile dramaturgiei şi dramaturgia muzicală determină de acum încolo profilul compoziţiei.

Este un zbucium permanent pentru concordanţa dintre conţinut şi formă. Ceea ce preia compozitorul de la predecesorii săi sînt elemente de formă, suma mijloacelor cristalizate pentru evidenţierea conţinutului emoţional, însă tocmai noul conţinut pe care îl aduce Beethoven îl obligă la o continuă extindere şi aprofundare a mijloacelor. Această interacţiune multiplă explică creşterea organică a creaţiei beethoveniene, de la primele realizări pînă la ultimele capodopere.

Evoluţia lui Beethoven poate fi împărţită în etape : devenirea pînă la *Simfonia III, „Eroica"*, de aci la *Simfonia VIII* şi apoi de la imnul cîntat omului şi bucuriei *(Simfonia IX)* la ultimele cvartete de coarde. Şi încă această împărţire nu ne spune prea mult. Ea stabileşte doar puncte generale de reper, aproximative, în jurul cărora se deapănă acel proces continuu de acumulare, experimentare şi adîncire a expresiei şi formei înnoitoare.

Formele genului de cameră au stat în permanenţă în centrul atenţiei compozitorului. Ele marchează chiar începutul activităţii componistice. Excelent pianist, Beethoven grupează încă în anii de la Bonn în jurul pianului mai multe instrumente. Şi aci experimentează. În oraşul natal, principiile şcolii de la Mannheim erau foarte bine cunoscute. Compozitorii acestei şcoli cul-

Scanned with OKEN Scanner

tivau în genul muzicii instrumentale de cameră cele mai variate ansambluri mixte, atribuind pianului un rol hotărîtor (ne amintim și de lucrările lui C. Ph. Emanuel și Johann Christian Bach !). Mozart a opus pianului un ansamblu instrumental echivalent. Aceasta este baza pentru primele lucrări de cameră ale tînărului Beethoven : trei cvartete *(do major, mi bemol major, re major)* pentru pian, vioară, violă și violoncel (1785). Se pare că din punct de vedere sonor acest ansamblu nu-l mulțumește. Eliminînd viola, el încearcă formula trioului cu pian (în *mi bemol*, 1792) ; trei ani mai tîrziu, la Viena, sînt editate trei lucrări noi și pe deplin realizate, cunoscute drept *op. 1 (mi bemol major, sol major* și *do minor)* pentru pian, vioară și violoncel.

Muzica pentru suflători era foarte îndrăgită. Pînă la încheierea secolului, compozitorul face cele mai diferite investigații, dar de la această dată încolo nu mai revine de loc asupra problematicii ei. Un prim început (1792) este *Octetul în mi bemol major* (această tonalitate se dovedește optimă pentru instrumentele de suflat) pentru 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoturi și 2 corni, transcris ulterior (1796) pentru cvintet de coarde. Seria continuă prin trei *Duete* pentru clarinet și fagot (1792), *Trioul* pentru 2 oboaie și corn englez. O dată cu elaborarea celor trei *Sonate pentru pian op. 2 (fa minor, la major* și *do major*, editate în 1796), Beethoven încearcă posibilitățile sextetului, în *Sextetul pentru doi corni și cvartet de coarde* (în *mi bemol major*, publicat în 1819 drept *op. 81 b), Sextetul pentru 2 clarinete, 2 fagoturi și 2 corni* (tot în *mi bemol major*, publicat în 1810 drept *op. 71).* Acum îl atrage din nou pianul : *Cvintetul op. 16, pentru pian, oboi, clarinet, corn și fagot* este corespondentul lucrării similare a lui Mozart ; urmează (1798) *Trio în si bemol major*, pentru pian, clarinet și violoncel, op. 11, doi ani mai tîrziu *Sonata în fa major op. 17, pentru pian și corn.*

Corolarul muzicii pentru suflători și coarde este binecunoscutul *Septet în mi bemol major pentru clarinet, corn, fagot, vioară, violă, violoncel și contrabas op. 20* (1800). Septetul este piatra de hotar : de acum înainte, instrumentele de suflat apar doar în cadrul muzicii simfonice. Încă în timpul vieții, și adesea spre nemulțumirea autorului, *Septetul* a fost cea mai îndrăgită lucrare de cameră, constituind un punct de reper pentru comparațiile criticilor și amatorilor. Și astăzi această lucrare, apropiată prin structura ei de suită, cucerește prin farmecul substanței melodice și bogăția paletei expresive și coloristice. Un preludiu lent precede sclipitorul *Allegro con brio*, plin de fantezie datorită tratării variate a instrumentelor participante. *Adagio cantabile* aduce un contrast de expresie și melodia vibrantă a clarinetului

Scanned with OKEN Scanner

domină întreaga parte. *Menuetul* este conceput în sensul muzicii pline de bună dispoziție a divertismentului. Acest *Septet* se menține tot timpul la intersecția dintre spiritul de colaborare între grupele instrumentale și evadările solistice, concertante, nelipsite de dificultăți tehnice ; trioul menuetului conține pasaje de virtuozitate instrumentală rezervată cornului și clarinetului. Totul se întrepătrunde însă organic și produce plăcerea cîntului în ansamblu.

Menuetul și scherzo-ul coexistă în interiorul lucrării — ne amintim că divertismentul folosea în genere două menuete —, scherzo primește aici însă o dinamică proprie. Aceste două mișcări sînt despărțite printr-o temă cu variațiuni, un nou prilej de evidențiere a posibilităților expresive, tehnice și timbrale proprii instrumentelor. Din nou, ca și în cazul primului *Allegro,* o introducere lentă *(Andante)* precede iureșul finalului și aci sonoritățile se amplifică adesea tinzînd spre caracterul unei simfonii concertante. Atingînd aceste limite, rezultatul unei vaste experiențe în domeniul muzicii pentru suflători (între care *Cvintetul op. 16* reprezenta o primă sinteză), Beethoven se desparte de acest gen pentru a se dedica formațiilor de coarde.

Consecvența cu care Beethoven atacă o anumită problemă este de-a dreptul surprinzătoare. O dată rezolvată, el nu mai revine niciodată. Acesta este și cazul trioului pentru coarde, treaptă pregătitoare pentru abordarea cvartetului de coarde. Problema constă în crearea unei fuziuni perfecte între cele trei instrumente. Din nou, punctul de plecare este divertismentul. Este posibil ca *Trio op. 3 în mi bemol major* (publicat la Viena în 1797) să fi fost conceput încă la Bonn, înainte de 1792. El are următoarea structură : *Allegro, Andante, Menuet* prim, *Adagio, Menuet* secund, *Finale.* Lumea divertismentului, veselia și exuberanța muzicii ne duc cu gîndul la caracterul comediei dell'arte ; dispozitivul oarecum improvizatoric al întregului este evident de altfel și în *Serenada op. 8 în re major* (1797) pentru vioară, violă și violoncel. Marșul burlesc pe alocuri, deschide și închide un ciclu de mișcări. Dansul de caracter *(Menuetto, Polacca)* este de asemenea folosit, iar instrumentele se întrec în virtuozitate în tema cu variațiuni. Ca și în *Serenada op. 25 în re major,* pentru flaut, vioară și violă (publicată în 1802) aceste lucrări sînt o ultimă expresie a muzicii senine, elegante și formal desăvîrșite a lumii divertismentului ; o muzică ce se cîntă și se ascultă cu plăcere, ce se integrează perfect în cadrul și expresia stabilită de Haydn și Mozart.

În cele trei triouri *op. 9 (sol major* și *re major, do minor)* problematica se schimbă. Ele sînt scrise la o dată (1798) cînd

Beethoven începe munca la *Cvartetele op. 18* (cum atestă schițele rămase). O dată cu reducerea numărului părților constitutive, compozitorul lucrează intens la consolidarea formei. Expresia primelor două lucrări este lirică, ele ne ouceresc prin varietatea elementelor tematice și a combinațiilor sonore. Compozitorul împlinește aci dezideratul egalității absolute a instrumentelor participante ; viola și violoncelul, după experiența cîștigată în duetul pentru aceste două instrumente (1796), contribuie din plin la animarea discursului muzical. Cea mai însemnată lucrare a ciclului este *Trio în do minor,* prin caracterul pasional, patetic ce domină pretutindeni. Agitate sînt mai cu seamă mișcările extreme, cu respirația întretăiată instrumentele gonesc neîncetat. Vocile sînt magistral împletite și vădesc o organicitate încă mai mare decît Cvartetele op. 18. Asupra acestei scrieturi dense, compozitorul va reveni doar în Cvartetele op. 59, cu ani mai tîrziu.

Ar fi greșit dacă am considera aceste triouri drept lucrări pregătitoare. Ele conțin valori artistice pe deplin realizate. Desigur, triourile cer interpreților un volum de muncă mare, fiind mai dificile decît *Cvartetele op. 18,* atît din punct de vedere tehnic propriu-zis cît mai cu seamă sub aspectul dozării și reliefării esențialului tematic (mai cu seamă cel în *do minor).* Această muncă se răsplătește însă din plin, mijlocind o înțelegere mai profundă a muzicii beethoveniene.

De acum încolo rămîn în muzica de cameră a compozitorului două mari domenii, diametral opuse : cvartetul de coarde și muzica pentru pian și coarde. Cvartetul de coarde tinde să se definitiveze drept un ansamblu unitar, perfect echilibrat ; contribuțiile sonore ale instrumentelor se supun unei întrepătrunderi perfecte, se condensează la un tot organic. Totodată instrumentele își subliniază particularitățile timbrale și unicitatea structurii sonore este rezultatul diversității timbrale.

Trioul cu pian și *Sonata pentru pian și violoncel, pian și vioară,* cer tocmai contrariul. Am văzut cum Beethoven încercase să opună pianului un ansamblu instrumental închegat. Pianistul Beethoven nu este mulțumit de această relație. Pianul își menține individualitatea sa, dar compozitorul caută să-i alăture ca parteneri vioara și violoncelul, separate (în sonată) sau la un loc (în trio). Din această cauză el caută diversificarea maximă a țesăturii sonore, rezervînd tuturor instrumentelor funcții solistice, o independență desigur relativă. Aceste aspecte se vor contura și mai clar cu prilejul analizelor și vom începe cu muzica cu pian.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica pentru pian sau cu pian este marele laborator în care Beethoven obține și expune ideile sale înnoitoare. Aceste trăsături sînt foarte evidente în *Triourile op. 1* : începutul trioului prim *(mi bemol major)* este o succesiune de secvențe motivice care se grupează într-o temă de opt măsuri. Particulară este concizia materialului tematic (a se compara cu *Sonata în fa minor op. 2*), incisivitatea armoniei. Dinamica este mărită, devine un element constitutiv, principal în desfășurarea muzicii. În partea lentă, *Adagio cantabile,* situată pe tonalitatea subdominantei, pianul inaugurează destăinuirile lirice ; vioara și violoncelul, schimbîndu-și adesea rolurile, completează, duc mai departe, intonînd o temă secundă larg arcuită și pianul acompaniază.

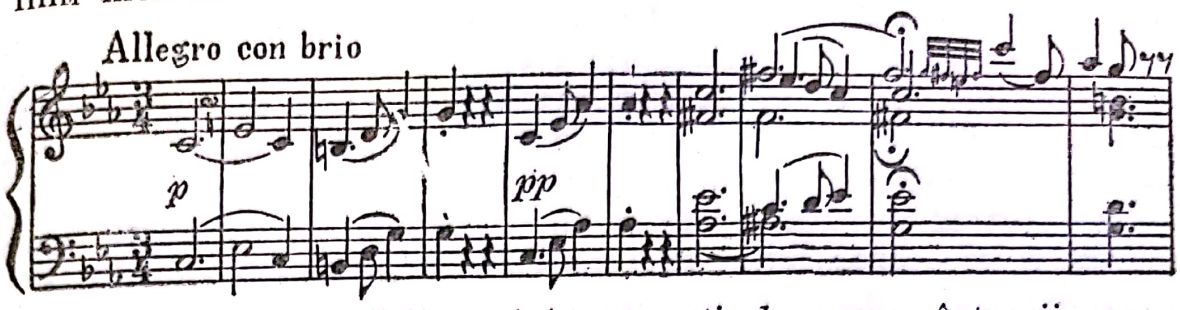
Scherzo-ul este o șoaptă, creșteri largi duc la concluzii vesele și zburdalnice. Acest scherzo are o tonalitate oscilantă pînă cînd *mi bemol* majorul se impune. Trio-ul scherzo-ului reflectă un calm detașat, subliniat prin lipsa unui element de contrast. Cîntul se deapănă în nuanțe minime, pianul improvizează deasupra armoniei saturate a viorii și violoncelului. Tema finalului este împărțită între pian și vioară, simbolizînd colaborarea amănunțită a partenerilor. Surprizele armonice sînt pretutindeni prezente, însă mutația întregului din *mi bemol* majorul inițial în *mi* major, luminos și pur, întrece toate așteptările. Principiul mutațiilor tonale spre sfîrșitul mișcărilor, mai cu seamă în forma de rondo, rămîne constitutiv în multe lucrări de mai tîrziu, fiind o cucerire de seamă.

Trio în sol major este mult mai conservator, am spune academic, foarte apropiat de muzica lui Haydn. Se remarcă introducerea lentă și legătura motivică cu *Allegro*-ul următor. Cu toată finețea armoniei și a modulației, limbajul melodic rămîne încă impersonal. O excepție constituie partea lentă, *Largo con espressione,* pagină plină de poezie, în care se reliefează mai cu seamă dialogurile dintre vioară și violoncel, mereu întregite prin participarea pianului.

Cel mai des cîntat din seria op. 1 este *Trio în do minor*. Și înțelegem astăzi cauza pentru care Haydn îl sfătuise pe autor să nu publice această lucrare : ea depășește pur și simplu întreaga literatură anterioară, prin profunzimea mesajului și forma neobișnuită, prin caracterul subiectiv al expresiei, înlăturînd convențiunile genului. Evident, Beethoven se bazează aci pe conceptul mozartian al secvențării succesive a unor celule motivice generatoare, într-o formă însă atît de revoluționară, încît Haydn presupunea neînțelegerea lucrării din partea publicului ; or s-a

Scanned with OKEN Scanner

întîmplat tocmai contrariul. Prima temă este una din celebrele linii melodice create de Beethoven :



Metoda secvenţării motivice se extinde asupra întregii prime părţi, pătrunde în tema secundă. Pasul hotărîtor şi profund original pe care îl face Beethoven aci, depăşindu-şi maeştrii, constă în potenţarea mijloacelor melodice şi armonice, în folosirea exhaustivă a modulaţiei, a contrastului tonal în interiorul formei. Armonia, din factor secundar, se transformă în element principal de sugerare a ideii cu ajutorul unor tensiuni armonice specifice. Întrepătrunderea conţinutului şi mijloacelor intră într-o fază mai complexă prin noua funcţie, de expresie şi expozitivă, dată armoniei.

În acest sens, compozitorul insistă. Partea lentă este o succesiune de variaţiuni. Aci contribuţia este imensă : variaţiunea ornamentală este întregită, evoluează spre variaţiunea de caracter. Compozitorul nu urmăreşte numai opoziţia tradiţională major-minor, ci asigură fiecărei variaţii un caracter propriu. Variaţiunea finală, concluzia, întrece totul prin bogăţia, tensiunea succesiunilor armonice şi reprezintă o pagină cu adevărat mare. Scherzo-ul constituie mai mult o fază pregătitoare, un intermezzo, pentru finalul, *Prestissimo*. Vigorii iniţiale îi urmează melodia reţinută, melancolică a viorii, acompaniată prin murmurul pianului şi violoncelului. Pornirile dramatice se potolesc în tema secundă, apropiată unui coral, largă şi lirică ; încleştările sînt însă din ce în ce mai mari, culminează în dezvoltarea formei de sonată. În repriză, tema a doua — în *do* major — rezolvă conflictul, însă ecoul lui persistă pînă la ultimele măsuri.

Interesantă este poziţia sonatei pentru violoncel şi pian în creaţia lui Beethoven. Ea apare înaintea sonatelor pentru vioară şi continuă la o dată cînd ciclul sonatelor pentru vioară este închis. Compozitorul întrerupe legătura cu trioul şi se adresează componentelor acestuia în parte. Astfel, compune în prima parte a anului 1796, la Berlin (unde între altele concertează la Singakademie), sonatele op. 5 pentru violoncel şi pian. Ele au o succesiune aparte : prima mişcare, lentă, este urmată de două mişcări repezi. Violoncelul, tratat în cele mai generoase registre sonore, este un partener egal pianului.

Scanned with OKEN Scanner

Prima *Sonată, în fa major, op. 5* se caracterizează prin interiorizarea expresiei : motivul inițial se aseamănă cu „marea întrebare" *(op. 135)* și primește o primă rezolvare în acordurile placate ale pianului, reluînd printr-un mers cromatic linia anterioară a violoncelului. Un lirism reținut și sobru își face loc în *Allegro*-ul următor, temele sînt cantabile, armonia bogată, violoncelul își menține registrul baritonal. Dezvoltarea începe cu o falsă repriză, mutată în *la* major ; dezvoltarea propriu-zisă, scurtă, evită conflictele, preferate fiind luminile variate (de exemplu pedala de *re bemol* major) reflectate asupra substanței melodice. Tinta dialogului și a reprizei este un scurt *Adagio* intercalat, urmat de un *Presto*, concluzia părții ; sonata se încheie printr-un final avîntat, un rondo cu surprize și îmbinări măiestrite la tot pasul.

Totuși, aceste sonate sînt mai mult preludii pentru lucrările de mai tîrziu. Mai cu seamă *Sonata în sol minor* nu primește încă acel echilibru pe care îl așteaptă ascultătorul și pe care compozitorul îl dovedise în triourile și sonatele anterioare pentru pian. Introducerea lentă este monumentală în sensul barocului, frămîntată, iar *Allegro molto, piu tosto presto*, continuă această agitație lăuntrică. Ceea ce nu convinge este finalul. Rondo-ul aduce un spirit dansant, neașteptat și grațios, ignorînd parcă întreaga evoluție anterioară. Or, Beethoven excelează tocmai prin rezolvarea întregului, prin unitatea acțiunii muzicale. Iată de ce această lucrare satisface în mai mică măsură.

Primele sonate pentru pian și vioară, op. 12 nr. 1—3 (1799) sînt dedicate lui F. Antonio Salieri (1750—1825), capelmaistrul curții vieneze și profesorul lui Beethoven după Albrechtsberger. Sub aspectul clarității și unității formei, ele sînt superioare sonatelor op. 5. După cum am văzut, Mozart stabilise modelul noii sonate pentru pian și vioară ; Beethoven îl continuă nemijlocit. O vervă tinerească își face loc, expresia proaspătă și optimismul cuceritor caracterizează întregul ciclu. Partenerii se mențin încă în cadrul unei stricte colaborări, aspectele de virtuozitate sînt rareori prezente. Relieful vocilor este precis, armonia nu se îngroașe, transparența mozartiană se menține cu strictețe. Sînt desene perfecte, dovezi ale măiestriei cucerite în arta muzicii de ansamblu.

În *Sonata în re major*, Beethoven expune succesiunea tipică pînă la sonata „primăverii" : repede-lent-repede. Arpegiile în unison marchează începutul. Tema generoasă a viorii este secondată de o linie ascendentă a pianului ce dublează în a opta măsură, la octava superioară, concluzia temei, în timp ce acorduri largi în registrul grav al pianului susțin construcția. Funcțiile me-

Scanned with OKEN Scanner

lodice şi acompaniatoare se schimbă, pianul preia conducerea şi face loc unor imitaţii între vocile celor două instrumente. Aspectele melodice, armonice şi ritmice se înnoiesc necontenit, eliminînd orice stagnare ; elanul culminează firesc în acordurile celor două instrumente, incisive şi conclusive pentru expoziţia formei de sonată. Dezvoltarea nu amplifică materialul anterior ci reprezintă mai degrabă o sinteză a expoziţiei, condensată, mai puţin dinamică dar poetizantă, tocmai cu scopul reliefării reprizei. Partea a doua, *Andante con moto,* este concepută în formă de variaţiuni, extinzînd în arcade largi virtualităţile expresive ale temei lirice. Variaţiunea a patra, cu concluzia ei, se numără printre cele mai frumoase pagini ale lucrării. Rondo-ul final este o muzică antrenantă, senină. Dar tocmai în ultimele măsuri se află marea surpriză : un dialog între vioară şi pian semnificînd o suspensie, o întrebare, se iveşte. Însă pasajul descendent al pianului, acordurile hotărîte ale ambelor instrumente rezolvă problema, readuc atmosfera iniţială a finalului.

Sensul *Sonatei în la major* se dezvăluie mai greu. Întreaga expoziţie a primei părţi este o continuă devenire. Ea porneşte de la un acompaniament lapidar al violinei pentru o linie secvenţată în sens descendent a pianului. Substanţa melodică propriu-zisă se pare că există doar în cadenţele armonico-melodice, parcă un şir de reverenţe. Acum cadrul se însufleţeşte : vioara oscilează între pasiune şi graţie, pianul continuă ideea şi imaginea sonoră se luminează printr-un schimb de replici. Dar nu, acordurile de septimă micşorată duc la o altă expresie ; în unison, cele două instrumente aduc un motiv lărgit, plin de tensiune reţinută ce creşte însă continuu pînă la ultimele măsuri ale expoziţiei.

Neobişnuit este şi colocviul instrumentelor din partea a doua, *Andante, più tosto Allegretto.* O meditaţie profundă stă la baza monologului pianului, reluat de fiecare dată la octava superioară (într-un aer mai rarefiat), de către vioară. Canonul următor în care vocile comunică şi se întrec prin căldura cu care sînt învestite, învăluieşte totul în lirism. Acest dialog nu conteneşte ci se amplifică prin reluarea augmentată a primei idei. În *Allegro piacevole,* exuberanţa obişnuită este restrînsă. Beethoven vădeşte o predilecţie pentru cadenţele interioare, pentru armonizări variate. Sub aspectul travaliului, această sonată este una din cele mai îngrijite lucrări (avînd în vedere finisarea detaliilor) din sfera primelor lucrări de cameră.

În *Sonata în mi bemol major* ni se înfăţişează o trăsătură nouă. Elementul concertant cîştigă din ce în ce mai multă importanţă. Pianul aduce un plus de participare, cu elan şi iniţiativă.

Scanned with OKEN Scanner

Vioara compensează prin căldură și culoare, registrația viorii se schimbă mai des, generînd contraste sporite. Replicile devin mai ascuțite, discursul se dramatizează, punctele culminante, fluxul și refluxul agogic fiind atent pregătite și realizate.

Sonatele op. 23 și *24* (*la* minor și *fa* major, scrise în 1801, deci în același an cu *Cvintetul în do major op. 29,* cu două viole) semnifică o nouă limpezire. Pentru scurtă vreme stilul concertant se temperează. *Sonata în la minor* este, în mic, o precursoare a ultimelor cvartete. Este o simplă coincidență în alegerea tonalității sau poate legătura primei părți din *Sonata op. 23* cu finalul *Cvartetului op. 132* are rădăcini mai adînci ? Cine știe ! Fapt este că Beethoven renunță la toate elementele de figurație, atît de abundente pînă acuma, și se rezumă la un număr de trei voci bine conturate (am văzut acest fenomen și la Mozart !) care evoluează adesea pe baza principiilor contrapunctice (imitații multiple). În partea lentă, în acest intermezzo suav, dotat totodată și cu un umor fin, compozitorul întrebuințează fugato-ul în repetate rînduri. Finalul este de-a dreptul jocul liniilor melodice ample, în care cele trei voci se mențin cu rigurozitate, iar conducerea în sens divergent a vocilor provoacă impresia unui abis ce se deschide. Coralul utilizează patru voci, restul menținîndu-se la un minim posibil. Totodată, acest final este prin expresia sa severă (și prin tonalitatea comună) foarte aproape de prima parte a sonatei „Kreutzer".

Sonata „primăverii", în fa major op. 24, este efectul eliberării din strînsoarea rigorii pe care și-a impus-o compozitorul în lucrarea anterioară. Ea capătă semnificația unei reînnoiri, similară cu ceă a naturii. O bucurie nestăvilită domnește în întreaga sonată. Expresia ei cea mai convingătoare este tema a doua din prima parte, cu acompaniamentul ei de acorduri ascendente. Așa cum pasărea se ridică tot mai sus pentru a scruta zarea, vioara cucerește registrul înalt și poartă de la această înălțime dialogul cu pianul „terestru". Bogăția armonică, reveria poetică, caracterizează partea lentă. Dar cadrul oferit pînă acum se dovedește prea limitat : un nou intermezzo cu o mișcare moderată ? Nu, un scherzo șăgalnic, copleșitor prin umorul viu și debordant, urmat de forfota trio-ului. Acum, rondo-ul final, pregătit, apare cu adevărat eficient, caracterizîndu-se printr-un lirism reținut la început ce se adîncește necontenit pînă la încheierea strălucitoare.

Sonatele op. 30 (1802) sînt un capitol aparte. Prima, în *la major,* stă din nou sub semnul esențializării factorilor de discurs. Din nou apare aici tendința de reliefare a vocilor, paralel cu susținerea unei singure voci prin formule de acompaniament.

Scanned with OKEN Scanner

În același timp vedem o restrîngere a expoziției ca suprafață cu scopul lărgirii dezvoltării ; apoi după repriza simetrică, secțiunea conclusivă (coda) se mărește considerabil. Sesizăm pretutindeni o atentă cîntărire a amănuntelor planului arhitectonic. Partea a doua este o amplă cantilenă a viorii. Scherzo-ul nu-și găsește loc în această sonată, deoarece variațiunile finale, ornamentale și de caracter, conțin suficiente contraste. Imitațiile apar în variațiunile III și V, în care compozitorul opune temei (minore) un contrapunct bine conturat. Prin profilul său, el conține reminiscențe din tema părții lente a *Sonatei op. 12 nr. 2 ;* de altfel și tonalitatea *(la* minor) concordă. Prin variațiunea finală (VI), compozitorul concretizează o nouă cucerire : tema nu mai revine în forma ei primă, ci prin transformare primește virtualități noi ce încheie sonata în mișcarea însuflețită a unui *Allegro* larg arcuit.

Aspectul concertant reapare în clocotitoarea *Sonată în do minor*. Gamele ascendente, tremolo-ul pianului, vîltoarea șaisprezecimilor, toate converg spre dramatizarea acțiunii. Motivul inițial al pianului anunță deja conflictul, apoi tema punctată a viorii însoțită de contrapunctul pianului tind spre o expansiune. Nu există moment de răgaz de-alungul primei părți, numai valuri de tensiune. Limitele exterioare dintre secțiunile formei de sonată se șterg, întreaga primă parte este un singur bloc, dur, iar ciocnirile sînt aspre, vehemente și cresc pînă la tumultul codei.

Partea lentă,*Adagio cantabile,* se situează la antipodul desfășurării sonore anterioare. Pianul, pe patru voci, intonează un melos cald, profund, măreț în simplitatea sa. Accente patetice sînt incluse în meditația viorii. Un calm aparent planează deasupra discursului înfrigurat ; freamătul pianului, parcă vuietul vîntului, însoțește destăinuirea viorii. Fantezia poetului Beethoven, care știe să exprime prin sunete cele mai fin nuanțate stări sufletești, se dovedește și în acest loc inepuizabilă.

Apariția scherzo-ului devine din nou necesară : agitația finalului și universul *Adagio*-ului cer o tranziție. Astfel compozitorul introduce un *Allegro,* venit parcă din altă lume, senin și jucăuș, puțin șocant prin stilizarea excesivă, însă necesar aci. Astfel cadrul sonatei se amplifică din nou la patru mișcări constitutive.

Dar nu pentru multă vreme. *Sonata în sol major* se compune din nou numai din trei mișcări, de data aceasta eliminîndu-se partea lentă, iar scherzo-ul se substituie prin menuetul care ține loc totodată mișcării lente. Legitatea conexiunii teză-antiteză-sinteză se manifestă și în cadrul acestui ciclu. Fiecare sonată nouă este o antiteză pentru precedenta și o sinteză a experienței acumulate. Furtunii îi urmează din nou liniștea, sau

Scanned with OKEN Scanner

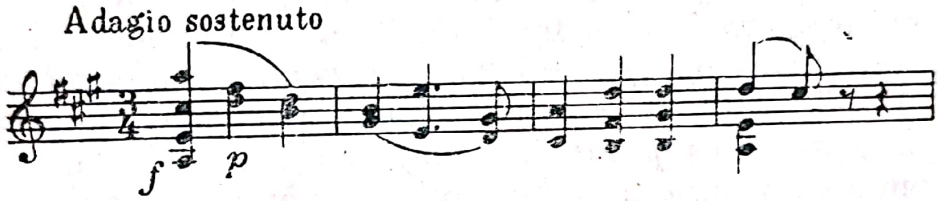
mai bine zis bucuria, satisfacţia liniştii. *Sonata în sol major,* a treia din cadrul ciclului, este o expresie clasică a optimismului, a bucuriei de a trăi. Pe plan emoţional ea corespunde *Sonatei op. 24* ; lirismul este însă şi mai interiorizat, liniile sînt mai mult creionate, subtil sugerate. Finalul este un dans frenetic cu reveniri obsedante, direct ca expresie şi mai puţin şlefuit. Deci una din formele specific dansante : expresia, melosul se subordonează necondiţionat ritmului, elementul generator al întregii forme.

Sonata în la major, op. 47, fascinează, reprezintă pentru mulţi centrul de atracţie ; ţinuta concertantă imprimată ambelor instrumente este consecinţa investigaţiilor anterioare. Unii comentatori au denumit-o dublu concert. Aceasta este desigur prea mult, căci cu toate că lucrarea atinge limitele genului concertant, ea nu depăşeşte pe cele ale genului de cameră, păstrînd un echilibru perfect între forţele angajate, o colaborare organică în spiritul conceptului de cameră. Compusă în acelaşi an cu *Simfonia III „Eroica"*, (1803), ea reflectă tendinţa spre extinderea monumentală a planului arhitectonic. Să nu uităm că Beethoven a dedicat-o unuia dintre cei mai străluciţi violonişti ai vremii, Rudolph Kreutzer. De aci i se trage denumirea *„Sonata Kreutzer"*. Grandoarea creşte încă prin întrebuinţarea formei de sonată în ambele mişcări extreme. Partea mediană este concepută în forma temei cu variaţiuni. Mai mult decît oriunde, Beethoven doreşte aci obţinerea unor efecte de virtuozitate.

Introducerea lentă este masivă, impunătoare. Este momentul reculegerii ; o seriozitate profundă emană din recitativul viorii şi pianului. Momentul este decisiv, hotărăşte acţiunea viitoare. O ultimă pregătire prin inflexiunile scurte şi repetate ; ecoul pianului persistă ; apoi vioara ţîşneşte din acest calm aparent, tema ei creşte, cadenţează, iar pianul repetă totul pentru a lumina peisajul printr-un arpegiu larg. Pînă aci, muzica a parcurs deja o seamă de staţii tonale : *la* major la începutul *Adagio*-ului, apoi modulaţii interioare, pasagere, pînă cînd în *Presto* (formă de sonată) se impune tonalitatea *la* minor. De acum încolo pulsează implacabil optimea, împinge totul înainte ; este o avalanşă ce se opreşte vremelnic în coralul liniştit şi totuşi dominat de tensiunea desfăşurării. Dezvoltarea se vrea lirică la început, dar străfulgerările dramatice nu contenesc ; după un şir de tranziţii, reapariţia enunţului concentrat prin suprapunerile intrărilor succesive, semnifică începutul reprizei. O codă imensă reia încă o dată aspectele principale, proiectînd noi lumini asupra substanţei, adeseori esenţializată prin simplificare.

Scanned with OKEN Scanner

Beethoven înfăptuieşte aci o vastă şi creatoare sinteză în domeniul sonatei pentru vioară. Din acest moment şi pînă în ultimele cvartete, compozitorul utilizează foarte des principiul introducerii lente. Aparent, este o revenire asupra începutului lent, propriu sonatei italiene (succesiunea lent-repede-lent-repede). În esenţă însă, introducerea lentă la Beethoven, scurtă şi liberă ca formă, este sinonimă cu un prolog. Foarte rar se menţine o legătură strict tematică între introducerea şi forma de sonată ce urmează. Dar tensiunea emoţională a acestui motto se propagă, iradiază asupra tuturor secţiunilor lucrării. Conceptul violonistic al introducerii şi primei mişcări *(Adagio* şi *Presto)* este cel al barocului : elementele sintezei, masivitatea sonoră, tehnica dublelor coarde ca şi incisivitatea trăsăturilor de arcuş, vin de la J. S. Bach. Dăm un exemplu în acest sens : (începutul *Adagio*-ului)



Sonata intens dramatizată, plină de conflicte de o maximă acuitate, gradaţia logică şi consecventă a amănuntului de-a lungul unor planuri vaste, iată noul ideal în privinţa sonatei pentru vioară şi pian. Motive viguroase, plastice, infinit nuanţabile şi în veşnică opoziţie, acestea sînt mijloacele cu care Beethoven clădeşte edificiul sonor.

Tema din *Andante con variazioni,* partea a doua, plasează discursul pe alte coordonate expresive. Ea are mult mai multă consistenţă decît s-ar crede la început. Beethoven dispune de o artă magistrală de expunere, de dezvăluire gradată a substanţei emoţionale. Astfel, vibraţia lirică se menţine şi se transmite primelor două variaţii. Gradaţia este tradiţională : prima variaţie aparţine pianului, cea de a doua viorii ; sînt mici divertismente ce reclamă o fineţe accentuată a cîntului, nuanţarea sclipitoare şi mereu alternată a inflexiunilor. Variaţiunile prime se menţin încă pe făgaşul conversaţiei oarecum galante, dar variaţiunea a treia, *Minore,* produce un izbitor contrast. Expresia acordurilor de sextă paralele este densă, vioara oftează, copleşită. Înnourarea a fost trecătoare şi variaţiunea a IV-a, *Maggiore,* destinde din nou. Aci Beethoven — ca şi în marile sonate pentru pian bazate pe conceptul variaţional — depăşeşte convenţiile. Variaţiunea a patra este conclusivă, include la rîndul ei un şir de fragmente variaţionale, cu sens de lărgire a expresiei. Şi în acest

loc întîlnim din nou tendința de simplificare, de reducere a melosului spre starea sa ultimă, spre esență.

Finalul *Sonatei* își are particularitățile sale. Există indicii după care acest final ar fi fost inițial destinat *Sonatei în la major, op. 30 nr. 1.* El se integrează însă organic în problematica lucrării. Aspectul dansant este numai mobilul discursului. Stilul concertant se simplifică acum. Tema a doua beneficiază de o grație firească, țesătura este transparentă și lejeră, numai coralul pare să fie ecoul încleștărilor anterioare. Spre încheierea reprizei apar două momente reflexive *(Adagio),* un tur de orizont asupra drumului parcurs. Dar chiotul de bucurie încheie lucrarea.

Se pare că cu această lucrare preocuparea pentru problematica sonatei pentru pian și vioară s-a încheiat ; totuși, abordînd genul din alt unghi, compozitorul va reveni asupra ei.

Beethoven se îndreaptă către noi zone de expresie. Vioara și pianul, unite în cuplu, nu-l mai satisfac. Violoncelul, întrebuințat cu deplin succes în *Cvartetul op. 59 nr. 1,* este obiectul preocupărilor sale. De aici rezultă *Sonata pentru violoncel și pian op. 69.* După aceea, pe o nouă treaptă, Beethoven împreunează în formația de trio *(op. 70)* instrumentele tratate în mod separat pînă acuma — vioara și violoncelul în tovărășia pianului. Lucrările se înscriu astfel drept componente pe planul unei spirale mereu ascendente.

Sonata în la major op. 69 este cea mai îndrăgită sonată pentru violoncel a compozitorului. Aceasta se explică prin bogăția neasemuită a materialului tematic, prin tratarea instrumentală optimă. Propriu-zis, construcția rezultă din succesiunea ideilor mereu variate : mai cu seamă în prima parte autorul nu „compune" ci improvizează. De aci suflul generos, dăruirea integrală care se remarcă o dată cu tema violoncelului, expresivă și cantabilă. Acțiunea dinamică, amănunțit diversificată, este rezervată scherzo-ului. Un scurt episod liric, *Adagio cantabile,* asigură puntea spre final, *Allegro vivace.* Bogăția armonică, satisfacția armoniei larg desfășurate, învăluie această parte, nelipsită de tensiuni interioare ce se strecoară vremelnic în unele secvențe.

Dezinvoltura și precizia cu care construiește compozitorul de acum încolo cadrul trioului pentru pian, vioară și violoncel ni se elucidează cel mai bine prin compararea a două lucrări : *op. 11 în si bemol major pentru pian, clarinet și violoncel* și *op. 70 nr. 1 în re major, pentru pian, vioară și violoncel.* Elementele exterioare, tot ce nu exprimă nemijlocit o expresie profundă, concentrată, se elimină. Expoziția *Trioului în re major*

Scanned with OKEN Scanner

este limitată la minimul posibil. Dezvoltarea se caracterizează printr-o întrepătrundere fără egal a vocilor — efectul cvartetelor op. 59. Digresiunile tematice sînt minime, compozitorul se limitează strict la principiile (motivice şi ritmice) incluse în materialul iniţial.

Largo assai ed espressivo este partea care a atras întregii lucrări denumirea de „*Geistertrio*". Această confesiune înfrigurată este departe de a fi mistică sau descriptivă, reprezentînd după unii o paralelă la scena vrăjitoarelor din Macbeth de Shakespeare. Ar fi prea puţin. Este meditaţia compozitorului, chinuit de o suferinţă fizică ce îi răpeşte contactul cu mediul exterior, al singuraticului Beethoven în jurul căruia se aşterne liniştea cumplită a izolării. Setea de viaţă, de bucurie şi înţelegere omenească nu şi-a găsit nicăieri în ciclul trio-urilor o expresie mai ardentă decît în prima şi a treia mişcare a lucrării.

Marile triouri sînt o ultimă sinteză, generalizatoare şi atotcuprinzătoare, a tuturor investigaţiilor sale anterioare. După cum am văzut, în sonatele de pînă acum, Beethoven adînceşte diferite posibilităţi de particularizare a instrumentelor, a modului de tratare. Aceste tendinţe au dus în mod logic la extinderea facturii concertante, la amplificarea formei. În anii maturităţii, compozitorul ajunge la o tematică vibrantă, prezentă în toate genurile. Dacă tendinţa de a scrie bine şi avantajos pentru instrumentele ansamblului de cameră determină uneori profilul substanţei şi al formei în lucrări anterioare, acum această optică se modifică. Expresia singură determină profilul întregului şi mijloacele se subordonează întru totul. Concesii nu mai apar decît foarte rar, şi dispar, dincolo de *op. 102*, în întregime. În consecinţă, ansamblul de trio (asemănător cvartetului de coarde) devine un tot unitar, un singur instrument de mijlocire a mesajului artistic. Tratarea instrumentală solistică, ca scop în sine, dispare pentru totdeauna din preocupările titanului.

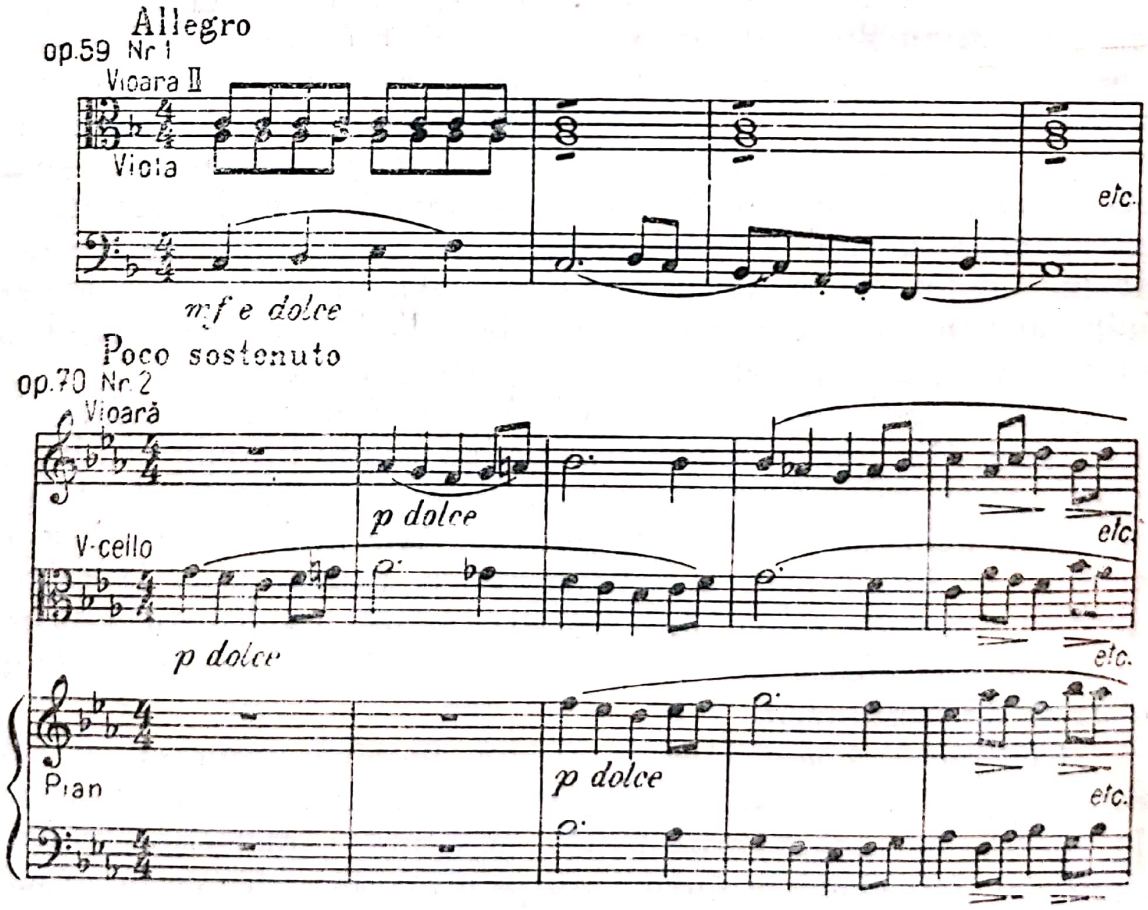
Trio în mi bemol major, op. 70 nr. 2 este un manifest în acest sens. Din nou, compozitorul revine asupra introducerii lente, acum rezervorul liric al primei părţi, motto-ul conţinutului general. În dezvoltare, sfera modulatorie este mult lărgită, instrumentele se întrec prin imitaţii motivice, extinse pînă la reproducerea canonică a unor linii tematice ample. La sfîrşitul reprizei ni se impune acea concluzie de esenţă specifică, atît de mult îndrăgită de Beethoven.

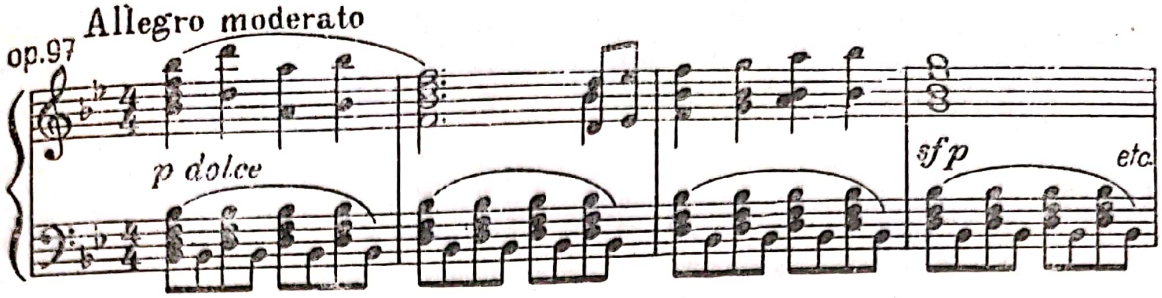
Conţinutul bogat face ca forma de pînă acum să nu mai corespundă. Două intermezzi separă mişcările extreme, primul în *do* major, bogat ornamentat, păstrînd caracteristicile unui dans dar depăşindu-le întru totul prin expresia din ce în ce mai

Scanned with OKEN Scanner

concentrată, ca şi prin înclinaţia spre sfera minorului. Lirismul se reia în mişcarea următoare, simplă şi însorită, învăluită în sonorităţi calde. Aci domină culorile : moliciunea catifelată a tonalităţii *la bemol* major (centru tonal) alternează cu claritatea cristalină, eterică, a lui *mi* major ce apare vremelnic într-un şir de cadenţe. În mare însă, aceste două mişcări formează un bloc central, o formă compusă. Inflexiunile muzicii populare austriece sînt prezente şi par a se prelungi pînă în finalul avîntat. Tentaţia conducerii mai independente a vocilor este mare şi pasajele de virtuozitate instrumentală imprimă acestui final o savoare deosebită.

Capodopera genului este *Trio în si bemol major, op. 97* (1811). Toată evoluţia spre monumentalitatea genului îşi găseşte aci împlinirea. Beethoven n-a mai putut depăşi această complexitate, dovadă *Micul trio* (fără opus) rămas într-o singură parte *(si bemol major,* 1812). Din acest punct, compozitorul abandonează trioul. *Op. 97* este într-adevăr monumental, prin amploarea planului arhitectonic şi bogăţia expresiei. În prima parte vocile jubilează, pianul susţine, viguros, întregul discurs. Temele în valori de pătrimi (în prima parte), reprezintă o caracteristică proprie mai multor lucrări din această perioadă ; pentru o comparaţie dăm un exemplu :

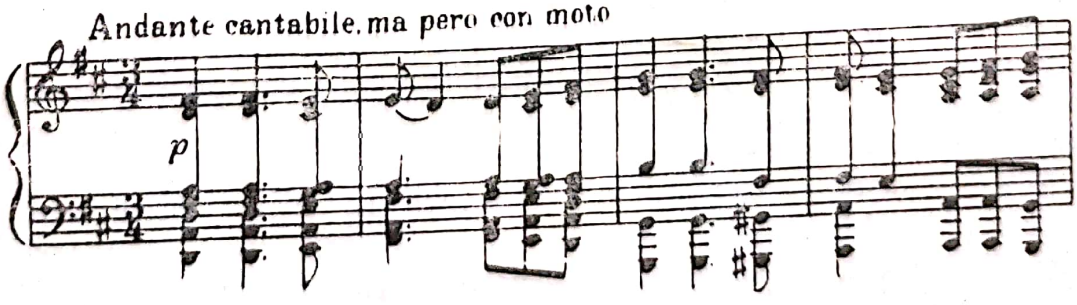




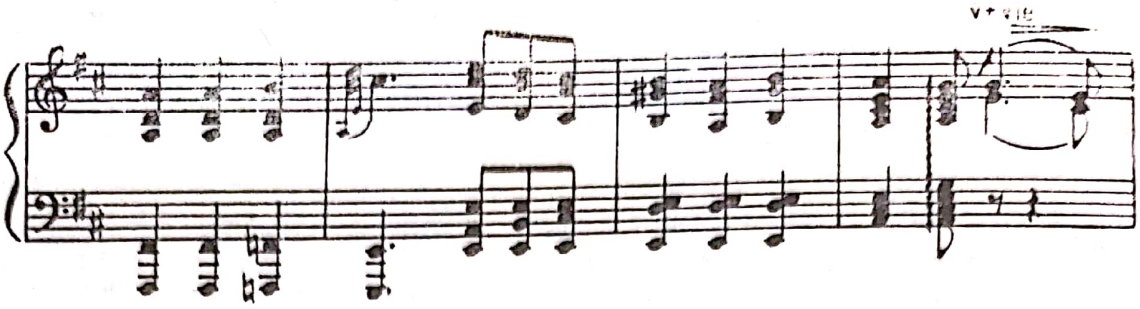
Ce simplitate, ce expresie senină în prima temă a *Trioului op. 97*, dotată cu o forță maiestuoasă. Veselia secțiunii secundare este cuceritoare. Concepția fragmentării materialului tematic generează în dezvoltare o pluritate de aspecte melodice ce se diversifică din nou printr-o sumă de procedee armonice, imitative, figurative. Întreg arsenalul mijloacelor se cere utilizat, terțele, sextele, decimile paralele se perindă în fața ecranului sonor și culminează în secvențele ce preced repriza. Punctul maxim al primei părți este repriza și expresia de aici este o rezultantă logică a desfășurării anterioare.

Scherzo-ul este înainte de orice o pagină glumeață ; legătura spre trio schimbă însă radical expresia. O stare nedesluşită, de suspensie, planează, cuprinde pe rînd violoncelul, pianul, vioara, se amplifică amenințător și se rezolvă ciudat : cu totul neașteptat apare un *Ländler*, îndelung dezvoltat. Scherzo-ul revine, veselia și exuberanța cresc, dar în codă aceeași atmosferă învolburată, impenetrabilă, revine și ea, se apropie și se depărtează ; gamele, preluate de la un instrument la altul în spiritul scherzo-ului, se pierd și o încheiere convențională în *fortissimo* pune punctul final.

De abia acuma se dezvăluie miezul lucrării. *Andante cantabile, ma però con moto* este un lied, un cîntec fără sfîrșit, construit sub forma unui ciclu de variațiuni. Fantezia se dovedește o dată mai mult extrem de bogată. Pianul se transformă parcă într-un ansamblu de coarde, într-un ansamblu de voci perfect sudate, și expune tema :



Scanned with OKEN Scanner



Tema, întregită şi pe larg prezentată cînd de pian cînd de coarde, este brodată în variaţiunile următoare, cu o migală uluitoare. Întreaga figuraţie rămîne strict tematică. Progresia ritmică, ca mijloc de construcţie, evoluează de la macrostructură spre microstructură : în temă, valoarea maximă (ca durată) este pătrimea cu punct, urmată de pătrime şi optime ; alte valori nu există. Pianul înfăptuieşte diviziunea : în prima variaţie pulsează triolele, în cea secundă cvartoletele, în a treia dublele triolete, în a patra treizecidoimile ca şi sincopele permanente. Reapare apoi tema, în valorile iniţiale dar modificată intonaţional ; din nou ea se dezvoltă armonic şi pianul acompaniază pînă la sfîrşit dialogul instrumentelor cu coarde.

Finalul, *Allegro moderato,* pregătit printr-o cadenţă treptată, curmă meditaţia. Pianul răspunde motivului marţial al viorii şi violoncelului prin salturi succesive de nonă. Ritmul sincopat se menţine. Mai tîrziu, semnalele severe ale coardelor sînt bagatelizate prin trilurile pianului, aproape spulberate. Acesta îşi asumă sonorităţi simfonice, cărora cu greu partenerii le fac faţă. Este un continuu duel între cele două grupe care se unesc doar în *Presto ;* totuşi, pianul îşi domină din nou cu autoritate partenerii : buna dispoziţie a învins.

Aşa cum trioul „arhiducelui" închide ciclul triourilor, tot aşa *Sonata op. 96* (1812) pune capăt şirului de sonate pentru pian şi vioară. E un giuvaer, de altă esenţă şi cu totul altfel realizat decît sonatele anterioare ale ciclului. Ne amintim cum *Sonata „Kreutzer",* întrepătrunsă de elemente concertante, marcase un ultim stadiu în această evoluţie. Totuşi, Beethoven se decide să scrie o nouă lucrare, avînd în vedere, ca interpret, pe unul din cei mai străluciţi reprezentanţi ai şcolii violonistice franceze, Pierre Rode, în vizită în 1812 la Viena. Forma neobişnuită a lucrării este determinată de mai mulţi factori ; compozitorul, după zbuciumul şi dramatismul imprimat sonatelor anterioare, se îndreaptă din nou spre expresia intens lirică, asigurînd melosului o vădită simplitate, renunţînd totodată la stilul concertant. O accentuată noblеţe este proprie muzicii, solicitînd interpreţilor multă finеţe şi o profundă înţelegere în redarea ei.

Scanned with OKEN Scanner

Prima parte are un caracter aproape miniatural, nu prin forma arhitectonică, ci prin expresia materialului tematic, datorită profilului mijloacelor. Această *Sonată* tîrzie este lucrată cu o grijă deosebită pentru toate amănuntele. Din nou, tehnica desenului se impune, pătrunde şi în partea lentă, lirică prin excelenţă, în scherzo şi domină arcadele largi ale trio-ului. Discursul celor două instrumente este luminos, apropiat expresiei din prima perioadă de creaţie, fără a neglija suma procedeelor de travaliu acumulate pe parcurs. În interiorul finalului apar elemente ornamentale noi (mordente, parafrazarea largă) atît de pronunţate în lucrările maeştrilor francezi. Ele sînt integrate într-o factură proprie, primind un sens improvizatoric în cadrul acestui atît de neobişnuit final. Iată cauzele ce determină poziţia particulară a acestei *Sonate* tîrzii în cadrul ciclului.

În genul muzicii de cameră, *Sonatele pentru violoncel şi pian op. 102* (1815) alcătuiesc tranziţia spre marile cvartete. Prin ele se fac auzite mari modificări de structură, petrecute pe planul formelor. Indicaţia o furnizează chiar Beethoven prin subtitlul primei sonate, în *do* major *„freie Sonate“* (sonată liberă). Se pregăteşte aci o lentă dar hotărîtoare înaintare spre formele barocului. Este o înaintare şi nu o revenire, deoarece Beethoven exprimă, bazîndu-se pe principiile lor (şi nu prin copiere), un conţinut nou. Acţiunii dinamice îi urmează acum meditaţia filozofică, acea pătrundere pînă în cele mai ascunse cute ale sensibilităţii şi gîndirii umane. Pentru aceasta, legile discursului muzical se cer reprofilate, îmbogăţite, întregite.

Ceea ce ni se pare atît de organic realizat în cvartetul de coarde, terenul cel mai fertil pentru astfel de complexe organizatorice, sau pianul (a se vedea ultimele sonate pentru pian), declanşează în cadrul sonatei pentru violoncel şi pian o contradicţie. Prin destinaţia ei, sonata se adresează totuşi spre două individualităţi, — violoncelul şi pianul, care se încheagă cu greu într-un tot unitar. Renunţînd acum la sublinierea individualităţii (în op. 102), această masă sonoră rămîne mai inertă şi pe alocuri inerţia se simte.

În *Sonata în do major, op. 102 nr. 1,* prima parte *(Andante),* introductivă ca în sonata barocului, se aseamănă cu o invenţiune liberă în care vocile se întregesc mereu. Este o reverie calmă, lipsită de contraste dinamice. *Allegro vivace* reuneşte în unison violoncelul şi pianul, expresia este densă, ritmul sacadat. Elementele de figuraţie sînt foarte restrînse, substanţa tematică se dezvoltă fără întrerupere, alimentată mereu prin pulsaţia ritmică.

Ca şi în sonata barocului, cadenţa cu caracter improvizatoric — momentul de trecere, intermediar între două părţi mişcate —

Scanned with OKEN Scanner

își face loc. O forță răscolitoare se manifestă în pasajele în aparență ornamentale, în esență însă de conținut, care duc discursul la o amplificare și o condensare excepțională. Prin reamintirea primei mișcări (introductive) atmosfera se degajează puțin iar în final, *Allegro vivace*, compozitorul face cele mai diferite investigații în domeniul imitației contrapunctice.

Sonata în re major, op. 102 nr. 2, se află la răscruce de drumuri : aici apare vechiul, închegat și finit, ca și noul, atacat cu îndrăzneală. Hotărîrea este exprimată în motivul introductiv, ferm, reluat și adîncit. În fraza violoncelului supleţea anterioară s-a diminuat, spiritul barocului pătrunde în fluxul muzicii, masivitatea ce se degajă este în discordanță cu cantabilitatea temei secunde, expusă din nou de violoncel. Față de caracterul pasional adus de violoncel, pianul păstrează o rezervă obiectivă. Terțele și sextele de la începutul lucrării nu depășesc această expresie reținută. Și acum întîlnim un paradox. Pianul introduce mordentele, atît de specifice preclasicismului muzical, în timp ce violoncelul, voce de bas, imită apogiaturile gambei (precursoarea violoncelului).

Adagio con molto sentimento d'affetto nu este departe de acest climat stilistic, mai cu seamă în prima secțiune a liedului, prin recitativul acompaniat. În cea secundă, generozitatea melodică sfărîmă bariera, arta figurației pianistice, atît de proprie compozitorului, se impune din nou. Prima secțiune revine, mai întîi în acorduri grave, legate între ele și întregite prin arpegiile descendente și sacadate ale violoncelului, copleșite prin gravitatea momentului. Violoncelul își reia apoi recitativul și o neliniște se degajă din acompaniamentul variat ritmic, al pianului.

Liniștea se așterne. Violoncelul enunță în *piano* un motiv. Pauză. Pianul, în octave, îl readuce. Altă pauză. Apoi intervine *Allegro fugato* de fapt o fugă pe patru voci construită după toate canoanele genului. Un singur lucru este nou (deși și la Bach pot fi găsite fugi cu un caracter vesel) — expresia ; violoncelul expune o temă lirică, dansantă mai cu seamă prin elementele secundare, reluată pe rînd de cele trei voci ale pianului.

Aceste lucrări nu trebuie considerate drept experiențe, ele reprezintă valori artistice. Comparîndu-le cu fenomenele ce se petrec în ultimele sonate pentru pian, de la *op. 101* (concepută în anul următor, 1816) pînă la *Sonata în do minor, op. 111* (1822), ne dăm seama de sensul marilor prefaceri. Este lupta pentru cucerirea noii forme, corespunzătoare noului conținut, noii expresii.

Facem doar o concluzie generală asupra muzicii instrumentale de cameră cu pian. Acest instrument reprezintă pretutindeni

Scanned with OKEN Scanner

funcţia coordonatoare. Trei etape pot fi însă bine distinse. Beethoven pleacă de la conceptul muzicienilor intermediari între faza barocului şi clasicismului vienez, asigurînd pianului prioritatea. Încă din tinereţe Beethoven depăşeşte aceste limite, căutînd o egalizare a factorilor, sublinierea resurselor expresive şi tehnice specifice. În consecinţă, aspectul concertant se adînceşte şi se realizează întru totul în *Sonata „Kreutzer"*. Găsindu-şi un nou ideal, — omogenitatea perfectă a ansamblului, — compozitorul modifică treptat relaţia din interiorul ansamblului instrumental. Formaţia mixtă cu greu îl mai satisface, nu îndeplineşte noul ideal. Atunci Beethoven se adresează pianului solo şi creează în ultimele sonate un univers sonor unic. Pianul poate reda orice, afară de un singur lucru : desfăşurarea clară şi susţinută (sonor) a discursului polifonic complex, cu voci bine conturate. Şi atunci ultima posibilitate rămîne cvartetul de coarde, exceptînd lucrările variaţionale (intermediare) pentru pian, flaut (sau vioară) (1818—1819) şi cele *op. 121* pentru pian, vioară şi violoncel (1823) cu tema *„Ich bin der Schneider Kakadu"*, lucrări ce reflectă un concept stilistic mai vechi. Începe ultimul Pionierat, munca asiduă pentru crearea ultimelor cvartete, pentru recucerirea polifoniei drept mijloc de exprimare a emoţiei artistice şi a gîndirii profunde. În aceste opere, fundamentalele modalităţi de organizare a discursului muzical — conceptul omofonic şi polifonic — se întrepătrund într-o sinteză superioară trainică şi pe deplin realizată. Pentru demonstrarea acestui lucru vom urmări în cele ce urmează evoluţia cvartetului beethovenian.

d. Cvartetul beethovenian

Beethoven s-a apropiat tîrziu de cvartetul de coarde, în ultimii 2—3 ani ai secolului al XVIII-lea. Pianistul Beethoven face investigaţiile pregătitoare prin triourile pentru coarde *op. 9* unde obţine, după alte încercări, măiestria tratării instrumentelor de coarde. Acum porţile sînt deschise. Mulţi ani Beethoven se simte stînjenit de stăpînirea insuficientă a viorii ; maestrul ia lecţii. Totuşi, principiile le cunoaşte în detaliu şi obţine cel mai colorat şi eficient stil violonistic al vremii.

Datorită creaţiei lui Haydn şi Mozart, cvartetul de coarde începe să fie pretutindeni prezent, în saloane, în sălile de concert, sau în casele amatorilor. Editorii încep să se intereseze de această literatură, larg răspîndită acum cu ajutorul tiparului. În aceşti ani, la Viena activează încă doi însemnaţi compozitori

Scanned with OKEN Scanner

fertili pe tărîmul cvartetului de coarde : Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799), prieten intim cu Haydn şi Mozart, şi Alois Förster (1748—1823), — după toate indiciile unul din sfetnicii apropiaţi ai lui Beethoven în perioada compunerii primelor cvartete. De asemenea la Viena se afirmă şi Michael Haydn (1737—1806), fratele lui Joseph. Astfel putea fi auzită în cercuri intime, desigur cea mai celebră formaţie de „amatori" existentă vreodată : Dittersdorf, remarcabil violonist, prima vioară ; Joseph Haydn, vioară secundă : Mozart, maestru al viorii, la violă şi Johann Baptist Wanhal (Vanhall) (1739—1813), de asemenea compozitor, la violoncel [25].

Ani de-a rîndul, Beethoven a colaborat cu o formaţie mult apreciată, condusă de Ignatz Schuppanzigh. La începutul acestei colaborări, nici unul dintre membrii cvartetului nu depăşise vîrsta de 20 de ani (Schuppanzigh se născuse la 1776, cel mai tînăr fiind violistul Franz Weiss, născut în 1788). Tinereţea membrilor ansamblului era dublată şi de un deosebit entuziasm. În fiecare vineri această formaţie dădea audiţii în salonul contelui Lichnowsky şi astfel Beethoven, a cărui stea era în plină ascensiune pe firmamentul Vienei, are ocazia să cunoască cele mai reprezentative lucrări ale genului. Acest ansamblu tînăr, de abia constituit, a fost instrumentul de verificare al primelor cvartete beethoveniene, apărute apoi în două reprize (cîte trei în anii 1800, 1801) cuprinse în ciclul *op. 18 nr. 1—6.*

Succesiunea de aci nu corespunde cu ordinea sub care sînt astăzi cunoscute lucrările. În prima ediţie, primul caiet era format din cvartetele în *re major, fa major* şi *sol major,* cel de al doilea cuprinzînd cvartetele în *la major* şi *si bemol* major, încheindu-se prin cel în *do minor.*

Data exactă a compunerii cvartetelor în parte nu s-a putut stabili, ca şi în cazul altor compoziţii beethoveniene. S-au păstrat schiţe la multe dintre ele, cele referitoare la *Cvartetul în fa major* datînd din anul 1798. Numai pentru *Cvartetul în do minor* nu s-au găsit schiţe, ceea ce l-a determinat pe Hugo Riemann să presupună o readaptare a unei lucrări mai vechi ; ideea, reluată şi documentată în parte, nu îngrădeşte originalitatea lucrării sub această factură finită şi bine particularizată.

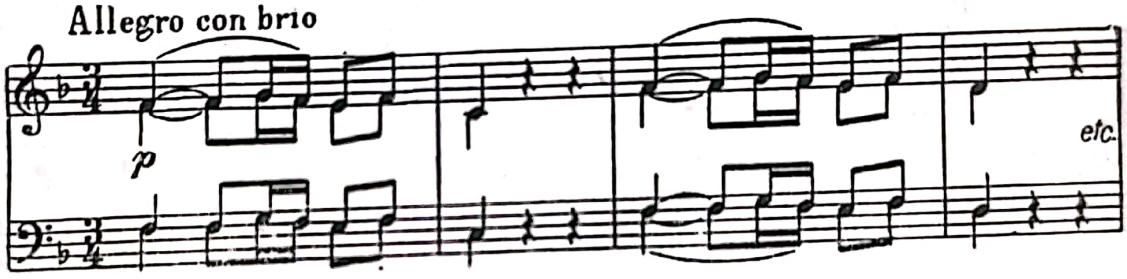
Cu toate aspectele diferite, ciclul *op. 18* este unitar. Se pot urmări anumite tendinţe contrarii sub aspectul facturii şi al problematicii, însă din punct de vedere stilistic, se păstrează, în mare, o ţinută generală. Din această cauză vom menţine aci or-

[25] Naumann, *Op. cit.,* pag. 495.

dinea astăzi unanim acceptată, diferită întrucîtva de ordinea primei ediţii, descrisă mai sus.

Cvartetul în fa major op. 18 nr. 1 este într-adevăr potrivit pentru a deschide un ciclu. Sub aspectul dinamicii beethoveniene, al tendinţei spre contraste puternice, aceasta este cea mai proeminentă lucrare a ciclului. Este lucrarea prin care compozitorul îşi afirmă în acest gen independenţa stilistică, un nou patos, o concepţie creatoare asupra cvartetului de coarde. La această lucrare compozitorul a lucrat mult, finisînd continuu : în 1799 o trimite unui prieten (Amenda), în anul următor îl roagă însă să nu o dea mai departe *„weil ich es sehr umgearbeitet habe, indem ich erst jetzt Quartetten zu screiben weiss“* [26] (deoarece l-am modificat foarte mult, ştiind de abia acum să compun cvartete), dovadă a unei exigenţe remarcabile.

Motivul iniţial, secvenţat mereu dar despărţit prin pauze „grăitoare“, (acea acumulare de forţe ce aruncă motivul în mijlocul discursului larg), hotărăşte profilul primei părţi.



Beethoven, conştient de valoarea excepţională a lucrărilor marilor săi contemporani, preia de la Mozart tehnica travaliului multiplu, de la Haydn funcţia dominantă a primei viori, verva şi dinamica acţiunii. Tendinţa spre aspectul concertant al cvartetului este generală, Beethoven urmărind acum îndeaproape această linie.

Instrumentele nu contenesc să comenteze : vioara primă fără griji, cea secundă cu durere ; prima vioară curmă această expresie. Motivul se menţine drept ostinato ; violoncelul, calm, se supune autorităţii primei viori. Viola însă se contrapune, iar vioara primă caută o ieşire prin gamele ascendente. Ia naştere un moment de mare elan, tranziţia spre tema secundă. Nici acum nu se rezolvă conflictul. Dezvoltarea este o confruntare acerbă, axată numai pe primul motiv. Ecoul furtunii se perpetuează pînă la concluzia reprizei.

---

[26] Paul Bekker : *Beethoven*, pag. 472.

Scanned with OKEN Scanner

Adagio affettuoso ed appassionato își are o legendă proprie. Într-o scrisoare a lui Amenda către Wiedemann se afirmă o precizare a lui Beethoven, după care partea lentă ar semnifica o scenă din Romeo și Julietta de Shakespeare, și anume scena din cavou. Avînd în vedere tendința generală de a concretiza afectul muzicii prin imagini comparate (ceea ce a dus la atîtea titluri în muzica timpului), afirmația de mai sus poate fi o simplă părere, atribuită lui Beethoven. Cine știe? Fapt este însă că tensiunea muzicii „a spus ceva", sugerînd imagini. Oricît de obiectiv am încerca descrierea, ajungem tot la acceptarea unei drame cumplite. Tensiunea este dată prin acompaniamentul compact, implacabil, deasupra căruia vioara primă evoluează pe datele unei melodii profunde, reținute încă. Prin reluarea scurtată de către violoncel, tensiunea se amplifică prin armonia vocilor mediane și intervenția viorii prime. Puntea, ca o evocare, duce spre dialogul secțiunii tematice secunde. Fiecare voce rostește, copleșită parcă, cîte o frază lirică și vibrantă. Acordurile de încheiere sînt suspine iar vioara primă face tranziția spre dramă. Nicăieri în cuprinsul primului ciclu nu se mai atinge vehemența și patosul acesta. Și conceptul tehnic este singular în toată literatura: vioara secundă și viola sînt cuplate în octave dezvoltînd tema primă, pasajele viorii prime sînt disperate iar violoncelul își continuă cu forță oarbă pulsul optimilor. Liniștea, aparentă, este subită. Aci se impune concluzia tragică. Ritmul este preluat de vioara secundă în timp ce vioara primă și viola își răspund iar violoncelul menține frămîntarea. Urmează un șir de acorduri, proteste din ce în ce mai slabe, despărțite prin pauze imense, apoi repriza se instituie. Totul pare acum și mai grav, copleșitor. Disperarea este maximă atunci cînd violoncelul expune pentru ultima oară tema, însoțit de zvîcnirile ascendente ale viorii prime. Protestul se intensifică încă o dată, deși prăbușirea este iminentă. Viorile, îndurerate, încheie drama.

Program concret sau nu, cert este că Beethoven aplică în acest loc legile specifice ale dramaturgiei, ale dramei clasice.

De altfel și scherzo-ul își are particularitățile sale. Construit în întregime pe baza unor celule motivice mici și mereu secvențate, el relevă o instabilitate tonală continuă. *Fa* majorul incipient cedează repede în favoarea lui *la bemol* major, mai catifelat; vocile comunică în șoaptă pentru a crește apoi, conduse în linii ample și divergente ca sens spre trio, continuarea logică a menuetului. Din nou preferința pentru constraste mari, nemijlocite, tonale și dinamice. Finalul debutează ca o burlescă. Aci e locul umorului neîngrădit, sclipitor. Acest rondo își are

Scanned with OKEN Scanner

un model : finalul unui *Cvartet* de Mozart, tot *în fa major* (*K.V. 590*, scris în 1790). Profilul melodic se aseamănă, în locul șaisprezecimilor apar dublele triole, aci ca și dincolo vioara primă expune și viola preia ideea, pe deasupra observăm același gen de colaborare dintre voci. Numai că Beethoven activizează mai mult desfășurarea, subliniază mai mult bravura instrumentală, extinde procedeele de fugato și în general adîncește mult contrastele.

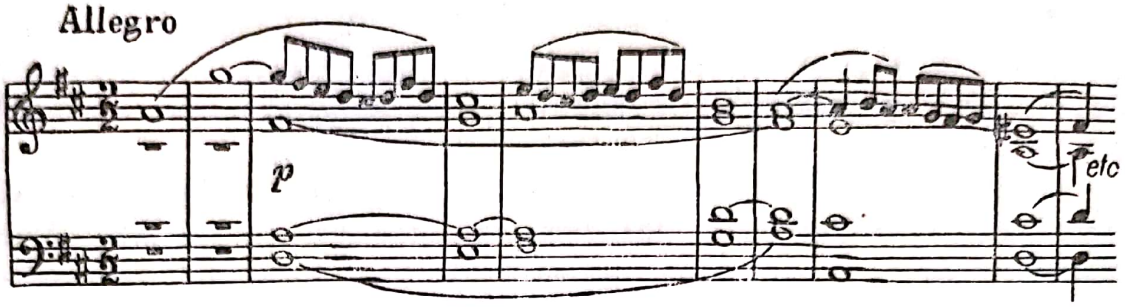
Cvartetul în sol major, op. 18 nr. 2, a primit denumirea de „*Komplimentierquartett*" datorită caracterului jovial al primei teme interpretată de contemporani drept un șir de reverențe. Acest cvartet aparține încă în întregime rococoului. Melodica grațioasă, replicile galante și nu prea adîncite sînt vizibile. E unul din puținele cvartete de Beethoven care a păstrat ceva din atmosfera divertismentului. Totuși, în cuprinsul dezvoltării din prima parte, componentele stilului anterior se ridică pe o treaptă mai înaltă. O cercetare mai atentă a partiturii înlesnește surprinderea influențelor. Bunăoară prima mișcare, *Allegro*, reflectă o atmosferă mozartiană pe cînd prima parte din *Adagio cantabile* este scrisă în maniera lui Haydn. Intermezzo-ul părții însă nu, în el Beethoven este profund original. Este un mic perpetuum mobile, excepțional de bine realizat, dinamic și plastic, de un efect extraordinar. În reluare, Beethoven parafrazează, vioara și violoncelul fiind ridicate la rang de soliști. El depășește astfel conștient limitele stilistice anterioare.

Zburdălnicia scherzo-ului este nouă. Lumea menuetului, prea convențională, este substituită. Bucuria găsirii unei noi dimensiuni expresive, acesta este sensul goanei de aici. O nouă comparație : prima parte a trio-ului, întru totul haydniană ! Și din nou Beethoven suprasolicită, dezvoltă substanța pe o suprafață întreită și face o descoperire cutezătoare : construiește o punte tematică de legătură spre revenirea scherzo-ului. Aceeași căutare febrilă în final, *Allegro molto quasi Presto :* prima secțiune tematică este din nou haydniană. Dar acum se pun în valoare cele mai variate procedee de polifonizare a discursului, stilul fugat se menține, domină. E o încercare încordată de a ieși din stilul rococo, dar reușita este parțială.

Prin *Cvartetul op. 18 nr. 3* compozitorul se îndreaptă spre noi mijloace de organizare. Recunoscînd superioritatea cvartetului mozartian prin organicitatea discursului distribuit la toate vocile, compozitorul micșorează brusc gradul de virtuozitate, înmănunchiază mai strîns vocile și le asigură astfel o cantabilitate

Scanned with OKEN Scanner

melodică accentuată. Motivele nu se mai despart ci se leagă. Un prim rezultat se vede în tema întîi a *Allegro*-ului : fluența melosului.



În ciuda independenței pe care și-o cîștigase în alte domenii, de pildă în primele triouri *(op. 1 nr. 3)* cu pian sau în cele de coarde și pe tărîmul sonatei pentru pian, Beethoven urmărește încă atent în primele cvartete *(op. 18 nr. 2* și *op. 3)* marile modele create de Mozart. Soliditatea construcției, relieful vocilor și expresivitatea ambianței sonore, iată idealurile pe care caută să le dezvolte pe toate căile în acest gen nou pentru el. Prima parte din *op. 18 nr. 3* este o continuare creatoare a ținutei ultimelor cvartete de Mozart și dacă factura se înnoiește, mai cu seamă în dezvoltare, lirismul vibrant este comun. Eficiența sonoră este sporită prin urmărirea conturului melodic al vocilor în parte, egalizarea lor este maximă.

În partea a doua, *Andante con moto,* întîlnim aceeași tendință de personalizare a vocilor. Începutul se poate asemăna cu un cor. Pe urmă, tot mai mult, vocile cvartetului se grupează cîte două. Preluările dintre voci sînt dificile, necesită o sincronizare perfectă a cîntului în ansamblu. Problemele de dozare de asemenea, fiindcă absolut totul trebuie să se audă. Expresia lirico-elegiacă este caracteristică aci. Spre încheiere, simplificarea conclusivă a substanței ca și treptata îndepărtare a muzicii este efectul unei gradații minuțioase. Ceea ce rămîne este ecoul.

Partea a treia nu este un scherzo : apropiată prin factură vechiului menuet, această parte se aseamănă prin expresie cu un lied, cu un cîntec simplu și vibrant, întrerupt prin puncte de suspensie și străbătut de o melancolie ușoară. Elementul de contrast *(Minore),* păstrează permanent o succesiune de patru sunete (descendente), obsedantă, în timp ce vioara secundă sau vioara primă creionează cîte o linie secundară, stingheră. *Maggiore* nu este altceva decît revenirea identică a primei secțiuni. Adevăratul scherzo este finalul, *Presto.* Este descătușarea, jocul plin de voie bună. Plăcerea velocității se manifestă aci în cîntul ansamblului ; compozitorul folosește în expoziția formei de so-

nată o mulțime de crîmpeie melodice, amestecate apoi în mozaicul strălucitor al dezvoltării și continuu regrupate în desfășurarea antrenantă a muzicii.

Tot pe această linie lirică și luminoasă se înscrie și *Cvartetul în la major op. 18 nr. 5.* Întîlnim în această lucrare exact procedeul folosit în *Sonata în re major op. 12 nr. 2 pentru pian și vioară:* totul se află în devenire. Primele măsuri sînt neangajate, apoi vioara primă aduce o linie de o rară gingășie; o dată expusă ea dispare, nici o voce nu mai insistă asupra ei. Și deodată, în unison apare o temă profundă, largă, care se desface într-o pluralitate de linii ce cresc, culminează și dispar; după o pauză generală încep comentariile. Dezvoltarea începe cu fracționarea tipică, întîlnită în prima parte a *Cvartetului în fa major op. 18 nr. 1.* Aceeași acumulare de energie ce duce la încercări repetate și tot mai insistente. De abia acum, în urma acestei creșteri emoționale, este pusă în valoare tema întîia, mult adîncită și dezvoltată. Așadar, o nouă dramaturgie, atent gradată, se afirmă în această parte și stabilește o legătură virtuală cu *Cvartetul op. 59.*

Partea a doua este un menuet, realizat după toate prescripțiile genului. Dansul este suplu, simplitatea cuceritoare. Vioara primă expune melodia, cea secundă contrapunctează. Viola cîntă încă o dată melodia, însoțită de același contrapunct la violoncel, în timp ce viorile cuplate în octave tind mereu mai sus. Neobișnuit de grav sună episodul în *do diez* minor, întrerupt în *fortissimo.* Beethoven nu mai ține cont de convenționuni: trio-ul se află tot în *la* major, ca și menuetul. În general, contrastul tonal este redus, doar în interiorul episoadelor evadările tonale se fac auzite.

Cît de preocupat este autorul pentru unitatea întregului se vede și din partea a treia, *Andante cantabile,* o temă cu variațiuni. Variațiunile sînt strict ornamentale. Profilul inițial ca și tonalitatea *re* major se mențin fără abateri. În locul tradiționalei opoziții minore (nici cu atît nu vrea să umbrească atmosfera elevată), Beethoven efectuează la sfîrșitul variației a cincea o mutație spre *si bemol* major. Tema, transpusă cu o terță mare, apare la vioara secundă iar după zece măsuri *re* majorul revine. Spre încheiere un șir de cadențe par a lărgi sfera, concluzia pune însă capăt acestor divagații.

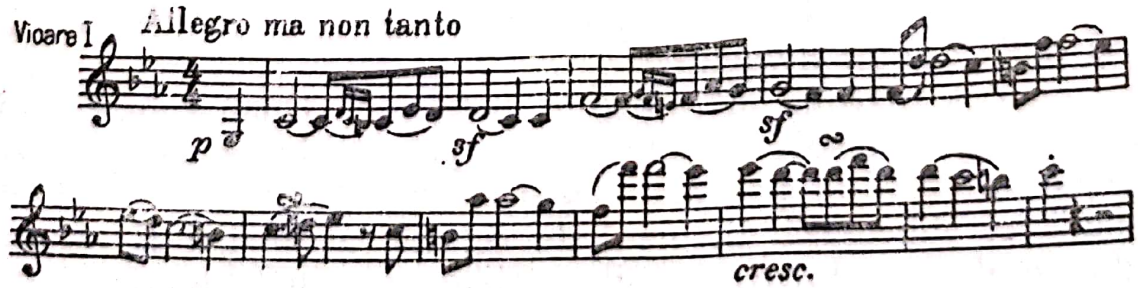
Finalul aparține în întregime polifoniei. După cum am văzut, Mozart efectuase o sinteză între principiile sonatei și fugii. Beethoven face un pas mai departe. Păstrînd cadrul oferit de sonată, el eliberează discursul de rigorile afirmației și răspunsului, preferînd discursul imitativ liber și stilul fugat mai de-

Scanned with OKEN Scanner

grabă improvizatoric, decît sever. De aci diversitatea combinaţiilor. Adevărata măiestrie polifonică, deplina stăpînire a stilului liber se conturează în tema secundă. Această secţiune tematică, prin factura ei, anunţă, cu mai bine de două decenii înainte, drumul pe care Beethoven va merge în unele din ultimele cvartete, în special în cel în *do diez minor op. 131,* prima parte. Această artă complexă a conducerii vocilor explică înflorirea excepţională a genului sub pana inspirată a compozitorului.

Urmărirea principiilor determinante pentru stilistica cvartetului beethovenian timpuriu constituie scopul analizelor de faţă. Două lucrări intrigă întodeauna : cea în *do minor (op. 18 nr. 4)* şi cea în *si bemol major (op. 18 nr. 6).* Faţă de celelalte lucrări ale ciclului, care în ciuda diferenţierilor formează totuşi o unitate, am spune centrală, *do* minorul şi *si bemol* majorul contrastează puternic. De ce şi prin ce ?! Beethoven lărgeşte matca cvartetului de coarde, orientîndu-se în *Cvartetul în do minor* către aspectul concertant, cvasi orchestral al ansamblului. *Cvartetul în si bemol major* reprezintă marea simplificare, accentuarea facturii specifice de cameră, fără neglijarea strălucirii concertante. Recunoscînd virtualităţile cvartetului haydnian, Beethoven adînceşte acum mult această linie. Orientării cvasi orchestrale (în *op. 18 nr. 4)* i se alătură investigaţiile în lumea divertismentului *(op. 18 nr. 6),* unde de fapt cvartetul haydnian îşi are obîrşia. Deci tot ce se putea încerca la acel moment — sfîrşitul de veac — este supus investigaţiilor creatoare, extins şi adîncit, sintetizat. Raportul dintre tradiţie şi inovaţie este atît de evident în întregul ciclu op. 18.

Dar prin ce se exprimă stilul orchestral în *Cvartetul în do minor ?!* Prin sublinierea armoniei, prin masivitatea acesteia, urmare a aplicării exhaustive a conceptului omofonic. De aci plinătatea sonoră în prima parte, *Allegro ma non tanto,* concentrarea vocilor secundare la „o singură mînă" înlesnind viorii prime o dominare absolută. Prima temă este răscolită, energică şi patetică ; ea parcurge prin secvenţări succesive un ambitus uriaş, de aproape trei octave.



Scanned with OKEN Scanner

Ce forțe se acumulează aci ! Coloanele acordice ce urmează sînt tăioase, agresive. Într-adevăr, în cuprinsul primei părți se poate vorbi de o confruntare dialectică între două teme-idei, opuse ca expresie și structură ; tema secundă a expoziției de sonată contrastează puternic prin cantabilitatea, lirismul și seninătatea ei față de tema întîia. Beethoven desăvîrșește aci forma de sonată în interiorul cvartetului de coarde. Înfruntarea dintre două idei nu se rezumă numai la cadrul expozitiv (și implicit și la repriză) ci se extinde asupra dezvoltării. În majoritatea cazurilor pînă în acest moment, doar prima temă reprezenta motoricul dezvoltării. Acum însă ambele teme se supun tratării, se înfruntă și se modifică, apar în alte ipostaze expresive. Termenii contradicției se rezolvă în coda, magistrală ca construcție. În fond, cele două linii tematice sînt un organism unic, tema a doua fiind derivată din prima. În repriză, tema secundă, transpusă în *do* major, luminează peisajul sonor învolburat, primește o expresie mai hotărîtă în timp ce prima temă se modifică în sensul unei lirizări progresive. Nicăieri în muzica de cameră, nici cel puțin în triourile sale cu pian, Beethoven n-a produs mase sonore de asemenea compactitate.

Nu există formație pentru care scherzo-ul să nu creeze greutăți, în primul rînd de înțelegere. După furtunoasa primă parte vine un scherzo care n-are nimic comun cu problematica și forma părților similare întîlnite în alte lucrări : *Andante scherzoso quasi Allegretto,* supraintitulat *Scherzo !* Un paradox ? Este marele contrast față de armonismul orchestral al primei mișcări, antiteza stilului omofonic realizată prin transparența maximă a stilului polifonic, fugat. Pasta sonoră, culoarea armonică este alternată prin desenul fin, bine nuanțat. Nu se poate spune că melosul de aci n-ar respira umor, veselie senină, dar nici profunzimea gîndirii și sentimentului nu lipsește. Iată de ce această parte este una din cele mai reușite ale întregului ciclu.

Menuetul, *Allegretto,* începe tot cu intervalul de cvartă *(Sol-Do)* cu care au început și părțile anterioare.

Cvartetul în si bemol major respiră o prospețime primăvăratică. Este o bijuterie, strălucitoare, o miniatură compusă din subansambluri la fel de finisate. Amănuntul în parte pare firesc cum nu se poate mai mult. Începutul are atîta haz încît îl percepem adesea drept o mică comedie. Vioara secundă se foiește, viola plină de importanță menține basul, răspunsurile violoncelului la tema sprințară și cochetă a viorii prime par grotești. Tema a doua, duioasă și în permanentă prefacere tonală, face loc expansiunii viorii prime, puțin afectată. Discuția, cînd mai

Scanned with OKEN Scanner

veselă cînd mai severă, se prelungeşte mult, pînă în repriză ; aci avem pe deplin revelaţia poeziei fermecătoare a acestei muzici, profunde sub haina glumei. În fond, Beethoven n-a făcut altceva decît să ne introducă din nou în lumea serenadei şi a divertismentului, folosind pentru transmiterea acelei expresii formele superior organizate ale cvartetului de coarde.

Adagio ma non troppo este una din cele mai visătoare pagini din cuprinsul primelor cvartete. Substanţa melodică se rezumă la două elemente contrastante ; temei majore i se contrapune tema minoră. Bogăţia ornamentului, diversitatea ritmică şi amploarea respiraţiei în frazele mereu supuse varierii, depăşesc realizările anterioare. Tehnica variaţională foarte dezvoltată, atît de particularizată în lucrările ultimei perioade de creaţie, se întrevede în toată complexitatea ei deja în această parte.

Beethoven a introdus în cvartetele *op. 18* cele mai diferite tipuri de scherzo : dinamice, lirice, bazate pe ritm ferm ca element principal sau pe substanţa melodică, mai mlădioasă acolo unde se apropie de menuet cu specificul său dansant. Adeseori însă gluma are şi un gust amărui. În *Cvartetul în si bemol major*, scherzo-ul sugerează atmosfera unei petreceri, rumoarea şi verva dansului, bucuria şi chiotul. Ritmul sincopat împinge muzica înainte, melodia sprinţară se înfăţişează în fel şi fel de chipuri. Iureşul dansului colectiv se întrerupe, deoarece un solist îşi anunţă intrarea : vioara primă în trio. Un dans de virtuozitate *(Schautanz)*, stilizat dar dificil datorită efectelor spectaculoase (săltările neîntrerupte ale viorii prime) pe care le include, se acompaniază prin gesturi simple ale celorlalte instrumente.

Ficţiune sau adevăr, aceasta este problema introducerii la final. Beethoven îşi intitulează *Adagio*-ul *La Malinconia* (melancolia) şi precizează : *Questo pezzo si deve trattare colla piu gran delicatezza*". „*La Malinconia*" nu este însă o simplă descriere ci o puternică confesiune, mult mai puternică şi mai dramatică decît conţinutul indicat prin titlu. Contrastele emoţionale puternice şi nemijlocite sînt sugerate prin alternanţe dinamice şi agogice, disonanţa insistentă apare pe suprafeţe mari, modulaţia este continuă şi centrul tonal *(si bemol)* iniţial se pierde, revenind doar prin creşterea vulcanică a concluziei. În *Allegretto quasi Allegro* dansul revine, spulberă prin graţia sa gîndurile grave. O fluenţă excepţională pătrunde în melodica ca şi în acompaniamentul mişcării. În episoadele ciclice, marile frămîntări ale *Adagio*-ului sînt mult diminuate, persistă doar caracterul

Scanned with OKEN Scanner

nostalgic al temei. De fiecare dată tema dansantă a *Allegrettoului* caută să înviorеze, să împace pînă cînd ea însăşi riscă să fie cuprinsă de nostalgie (coroanele în *Poco Adagio).* În acest moment apare surpriza : un *Prestissimo* încheie cvartetul cu un brio nemaipomenit, realizat printr-o creştere dinamică, neîntreruptă pînă la acordurile de încheiere.

Ciclul *op. 18* este rodul unor eforturi uriaşe. Privirea pătrunzătoare a compozitorului scrutează orizontul literaturii vremii sale, descoperă esenţa drumurilor, mijloceşte sinteze. Atitudinea este profund creatoare : fiecare lucrare este pe deplin realizată, reprezintă o continuare directă dar mult dezvoltată a conceptelor de tratare specific cvartetistice văzută la înaintaşii săi. Epuizînd pentru moment sfera problematicii, compozitorul îşi asigură direcţii noi în acest gen. Dar pînă la realizarea lor se vor mai scurge ani.

Acum Beethoven cucereşte noi genuri : simfonia, concertul, îşi extinde preocupările pentru sonata pentru pian, sau pentru pian şi vioară. În muzica de cameră, pînă la *Sonata „Kreutzer"*, compozitorul lărgeşte din ce în ce mai mult aspectul concertant al partiturii. Această trăsătură se manifestă şi în cvartetele *op 59,* concepute aproape simultan (1806) cu *Concertul nr. 4 în sol major pentru pian şi orchestră op. 58* învecinate în timp cu *Simfonia IV op. 60 în si bemol major, Concertul pentru vioară şi orchestră în re major op. 61,* uvertura *Leonora nr. 3 în do major.* Cvartetele *op. 59* sînt cunoscute după numele dedicatarului, contele Razumovski, ambasadorul Rusiei la Viena şi scrise la cererea acestuia. Cvartetul Schuppanzigh, în serviciul ambasadorului multă vreme, a asigurat prima audiţie.

Cvartetele Razumovski sînt apreciate adesea drept cvartete „simfonice" şi acest lucru corespunde doar în parte. Mai cu seamă mişcările extreme ale celui în *fa major op. 59 nr. 1* vădesc o structură cvasi orchestrală. Tendinţa de extindere, nu numai a planului arhitectonic ci şi a formei în general, este evidentă în simfoniile şi sonatele beethoveniene ca şi în cvartetele perioadei mijlocii. De altfel aceste cvartete nu au o poziţie atît de izolată pe cît se crede. Probabil că *Cvartetul în do minor* din ciclul *op. 18* a fost cea mai solicitată lucrare, şi Beethoven continuă exact pe această linie. Dovada este concordanţa mijloacelor folosite în prima parte (structura acompaniamentului armonic) ca şi în cea de a doua parte (tipul scherzo-ului contrapunctic !), deci din nou opoziţia omofonie-polifonie, desigur pe alt plan, într-o organizare superioară.

În opus *59 nr. 1,* materialul tematic ca expresie, problematică şi dimensiune, este nou. Melodia se desfăşoară larg, în

Scanned with OKEN Scanner

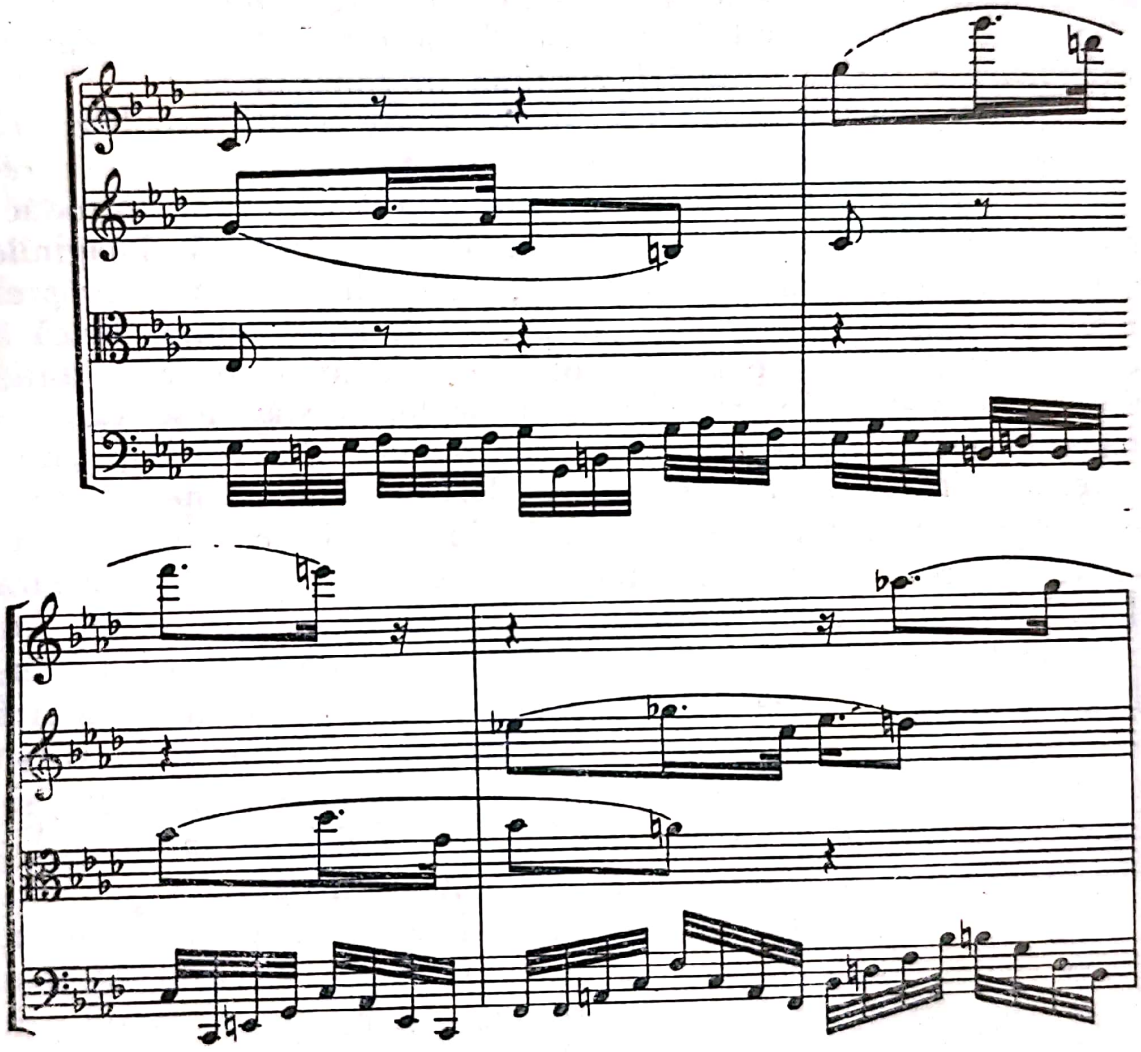
optimi calme (am citat-o cu ocazia unei comparații la *Trioul „arhiducelui"*). Expusă de violoncel ea continuă mult la vioară. Linia reliefului tematic, începută la violoncel și încheiată în registrul acut al viorii prime după un șir de douăzeci de măsuri, reprezintă o arcadă încă mai impresionantă decît cea întîlnită în prima parte din *op. 18 nr. 4*. Cu totul nou este cadrul expozitiv. Beethoven învinge aci conceptul economiei tematice (pentru moment) și contrapune acestuia în fiecare secțiune tematică — primă și secundă — o sumă mare de elemente melodice. Temele sînt în exclusivitate cantabile, vocale parcă. Iată de unde vine marele contrast, bogăția dezvoltării : temele se instrumentalizează, se desfac, se modifică, nu se succed numai ci se suprapun, se înfruntă. Dezvoltarea primește astfel (ca secțiune constituantă) o nouă semnificație, devenind scena comparației tematice, împlinindu-și adevărata menire. În cadrul dezvoltării primei părți apare stilul fugat, mijloc în plus de evidențiere a virtualităților multiple. Discursul cvartetistic atinge un diapazon uriaș, de patru octave, depășind toate limitele anterioare.

Allegretto vivace e sempre scherzando sună ca o directă aluzie la scherzo-ul din *op. 18 nr. 4*. Ritmul este implacabil. Beethoven îl menține, conștient de faptul că cucerise o nouă dimensiune în muzică. Dar fugato-ul așteptat nu se realizează. Apare cvartetul în tratare corică, preluînd după melodia suavă ritmul generator. Linia melodică se împarte pe urmă pe voci neacompaniate, altă cucerire, apoi urmează din nou afirmarea viguroasă a structurii metrice inițiale. În partea mediană, suprapunerile sînt mereu prezente, generează cele mai diferite combinații polifonice. E ca și cum, plecînd de la o simplă constelație, Beethoven ar demonstra infinitatea lumii. Analiza muzicală cu greu poate ține pasul cu bogăția universului sonor ; el trebuie auzit, trăit și cunoscut pe această cale.

Adagio molto e mesto reprezintă începutul unei mari serii de părți lente. De fapt, prin partea mediană trece axa centrală a întregului cvartet. Aci se află miezul. Ca și în dramă, primele „acte" țes datele preliminare. Partea lentă mijlocește adîncirea problematicii, rezolvarea devine stringentă și se petrece în finalul lucrării. Cvartetele beethoveniene sînt, fără excepții, drame optimiste. Pot exista în interiorul lucrării una sau mai multe rezolvări, cea finală însă este hotărîtoare ; luminarea este rezultatul victoriei, victoria bucuriei asupra durerii. Conflictele sînt acerbe, categoria tragicului ca factor de diversificare a discursului muzical apare din ce în ce mai des.

Scanned with OKEN Scanner

Drept mijloace de gradare, în părţile lente Beethoven se foloseşte de o tehnică variaţională proprie. Secţiunile nu sînt separate ci se înlănţuie şi pe parcursul dezvoltării ideii, armonia este intens figurată ceea ce dinamizează acţiunea. Fragmentele tematice, mereu reluate de la voce la voce şi întregite prin linii suplimentare, sînt îmbogăţite timbral, ritmic şi ornamental. Un spor de culoare aduce tremoloul, pasajele în pizzicato, ca de exemplu momentul imitativ dintre cele două viori şi violă, acompaniate prin treizecidoimile violoncelului, contrapunctul armonic al imaginii.



Un alt principiu înnoitor îl reprezintă inversarea vocilor ca poziţie sonoră, a violoncelului peste viola devenită astfel voce de bas (măsura a noua). Apoi cadenţa viorii prime ! Înălţîndu-se din tristeţea *Adagio*-ului, vioara primă scrutează zarea, se ridică tot mai sus, coboară, cadenţează pe un tril lung şi vesteşte astfel rezolvarea luminoasă. Cadenţa introduce direct în ultima parte a lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

Finalul, *Allegro* are ca primă idee o temă rusă, expresivă şi lirică, cu un caracter dansant. Temele ruse din cuprinsul cvartetelor *op. 59* au fost extrase de Beethoven dintr-o colecţie. Măiestria cu care compozitorul integrează această melodică populară în ansamblul lucrării este exemplară. Ea este supusă celor mai diferite procedee de travaliu pînă în repriza părţii, unde într-un fugato, de exemplu, apare inversată, contrapunctată, fără a pierde nimic din vigoarea ei. E interesant de urmărit cum se luptă Beethoven pentru plasticitatea materialului tematic, pentru a captiva mereu atenţia ascultătorului. Ca un imn răsună tema rusă în concluzia finalului *(Adagio ma non troppo)*. În puritatea sa această interjecţie lentă este adevărata culminaţie lirică a întregii lucrări, sublimă în concizia ei.

Cvartetul în mi minor op. 59 nr. 2 are o altă problematică şi o altă dramaturgie. Conflictul dramatic se afirmă şi se rezolvă în prima parte. După solemnitatea acordurilor introductive, muzica se deapănă într-o atmosferă înceţoşată, imaginile apar, primesc un contur precis, dur, dispar într-un murmur prelung. Nu există răgaz, vocile se precipită. Dimensiunea lirică a temei secunde este repede întrepătrunsă de un ritm ferm, ameninţător, urmat de incertitudinea sincopelor ce stăpînesc întreaga imagine. Dezvoltarea debutează sub semnul încercărilor insistente, reprimate şi mereu reluate. Discursul se grupează consecvent în jurul unor principii : la începutul dezvoltării acordurile, pauzele grăitoare ; apoi balansul sincopelor ; urmează blocul sextelor, terţelor, mereu în valori de şaisprezecimi, iar drept încheiere grupul trilurilor. Cu aceasta dezvoltarea s-a încheiat şi începe repriza. Ea este însă numai o staţie intermediară deoarece în coda, întinsă ca suprafaţă, sînt reluate şi în sfîrşit rezolvate problemele. De abia în acest loc tema primă îşi risipeşte ceaţa, devine clară în toată întinderea şi importanţa ei. Un nou exemplu de economisire a substanţei tematice.

Într-o interpretare mai liberă a formei, se poate asemăna partea lentă, *Molto Adagio,* cu un coral variat. Aceasta este una din marile pagini ale lirismului beethovenian, monumentală prin claritatea întregului, prin mesajul vibrant şi profund. Liniile tematice de o simplitate cuceritoare stăruie în memorie. Substanţa melodică ca şi elementele bogate de ornamentaţie sînt constituite numai din linii simple : gradaţiei ascendente îi corespunde revenirea descendentă. Cu cele mai elementare mijloace, Beethoven construieşte o capodoperă.

Situarea edificiului sonor pe o singură coordonată tonală surprinde. Centrul *mi,* minor sau major, se impune pretutindeni,

Scanned with OKEN Scanner

probabil efectul tendinței nu numai de unificare ci și de menținere a rezolvării conținutului, obținută în partea a doua. În secțiunea secundă a *Allegretto*-ului planul oscilează însă în *Maggiore* (echivalentul trio-ului). *Mi* majorul strălucește din nou. O nouă temă rusă stă la baza discursului intens polifonizat. Vocile se contrapunctează cu o eleganță aleasă, menținîndu-și individualitatea timbrală atent subliniată. Ca un fluviu se revarsă finalul prin melodica sa energică și acompaniamentul sacadat. În literatura vremii această parte reprezintă o mare excepție : neconcordanța (inițială) centrului tonal dintre prima și ultima parte. Beethoven și-a dat seama că trebuie să spargă o breșă puternică în *mi*-ul atotprezent pentru evitarea monotoniei tonale. Și o realizează, situînd la început finalul în *do* major ! Această coordonată temporară se menține insistent pînă cînd, tîrziu, vechiul centru se realizează. Puntea și tema secundă sînt din nou un joc al liniilor, lirice și exuberante prin varietatea formelor de dialog. Vocile sînt cuprinse de o comunicativitate febrilă și Beethoven pune formația de cvartet în fața unor probleme foarte dificile de sincronizare și preluare egală a elementelor motivice de la instrument la instrument.

Cvartetele op. 59 alcătuiesc într-adevăr un ciclu. Introducerea, *Andante con moto,* la cea de a treia lucrare, în *do* major, păstrează ecoul conflictelor anterioare. Dar totul este dat uitării în *Allegro vivace*. Vioara primă își invită partenerii la o întrecere concertantă. Prin aceasta, întreaga lucrare primește profilul ei. Tipul cvartetului de concert, spectaculos și comunicativ așa cum îl concepuse și Haydn, apare aci într-o formă măiastră.

Gînduri profunde se dezvăluie în mișcarea lentă ; atmosfera reținută, lirică și elegiacă cu o factură apropiată celei întîlnite mai tîrziu în romanțele simfonice schumanniene, caracterizează această parte. Linia sinuoasă adusă de violă, melancolică în esență, cuprinde întregul discurs și se contrapune temei prime. Muzica se învolburează, fluctuațiile merg pînă la momente intens pasionale, iar violoncelul menținînd un bas ferm, ostinat (în pizzicato), contribuie mereu la crearea unei tensiuni emoționale. Cît de izbitor este contrastul adus de menuetul grațios, senin. Beethoven se bucură de naivitatea acestei forme, descoperind din nou valențele ei. Nici trio-ul nu se vrea mai serios. Dansul primește un caracter grotesc, apare drept o butadă, reconfortantă și formidabilă ca efect.

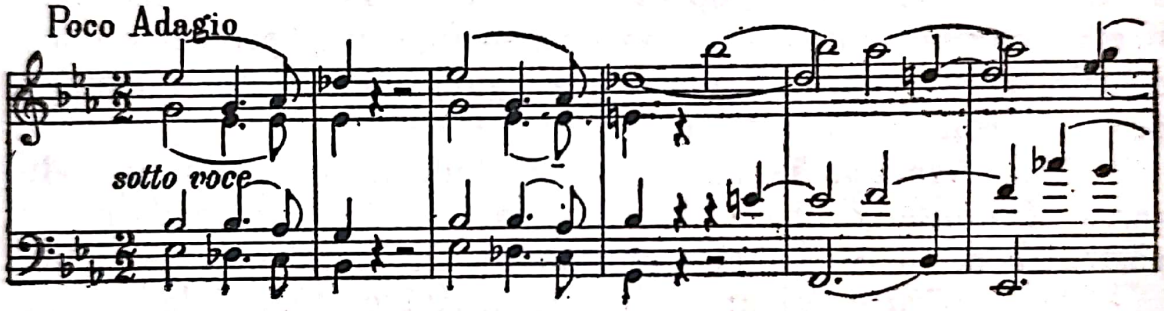
Fuga finală nu este numai corolarul lucrării, ci simbolizează o nouă stație în drumul spre polifonizarea din ce în ce

Scanned with OKEN Scanner

mai insistentă a discursului muzical. Tema, imensă ca lungime, se supune unor dezvoltări grandioase. Pulsaţia optimilor nu încetează pînă la sfîrşit, un contrasubiect ordonează prin doimile sale ferme înaintarea năvalnică a vocilor. Mereu noi linii se asociază pînă cînd în cele din urmă fuga se încheie printr-o creştere orchestrală tumultuoasă.

De la această înălţime, în cvartetul „harpelor" *(Harfenquartett) în mi bemol major op. 74* Beethoven efectuează o nouă sinteză. Introducerea lentă, cîştigată în lucrarea anterioară, se menţine. De asemenea stilul fugat — în trio-ul scherzoului. Ceea ce se readuce din ciclul *op. 18* sînt variaţiunile ornamentale *(Allegretto con variazioni).*

Introducerea, *Poco Adagio,* un cor instrumental desăvîrşit prin frumuseţea motivelor, a conducerii vocilor şi a armoniei, ne familiarizează cu atmosfera poetică, starea generală a lucrării, exceptînd partea a treia.



Furtunile mari sînt ocolite, lirismul primează şi iradiază un climat de calm şi siguranţă. Doar două secvenţe tulbură liniştea : încheierea cromatică, întrebătoare, a introducerii, apoi agitaţia viorii prime în repriza formei de sonată. Des întrebuinţate sînt efectele de pizzicato, arpegiul ascendent ce trece prin toate vocile, de aci efectul de „harpă" de unde rezultă titlul atribuit lucrării.

Deşi nu dorim să stabilim o analogie cu *Sonata în mi bemol major op. 81,* scrisă ca şi *Cvartetul op. 74* în anul 1809, totuşi ceva din aerul acestei lucrări *(Les adieux, L'Absence, Le Retour)* pluteşte şi aici : nostalgia. Ea se lasă ca o boare asupra expresiei melosului. Melodia neîntreruptă ni se înfăţişează în *Adagio ma non troppo.* Cantilena viorii prime este sublimă ; temele largi se integrează într-o singură linie imensă, acompaniată de restul instrumentelor. Arpegiile din prima parte mijlocesc pe urmă un acompaniament suplu. În reluare, Beethoven ajunge la diversificarea maximă a imaginii sonore : vioara primă cîntă melodia

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA Centrală Regională IAȘI

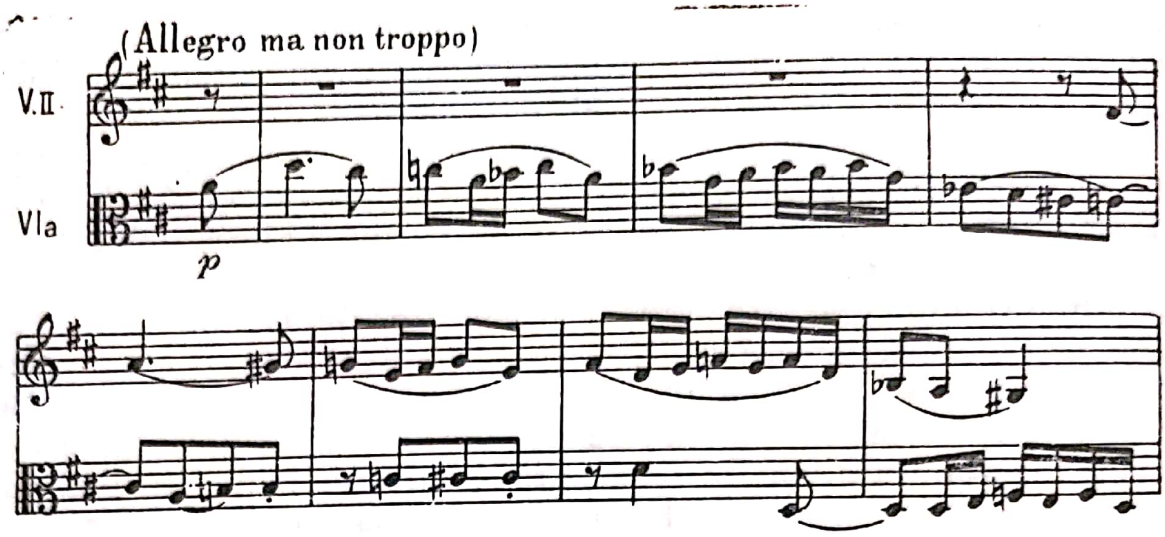
în registrul grav ; vioara secundă țese în acest timp o broderie transparentă și cristalină deasupra melodiei, în timp ce viola (pizz.) și violoncelul asigură cadrul armonic.

Presto, o încleștare primitivă de forțe, ni se impune drept ecoul primei mișcări a *Simfoniei V în do minor op. 67* (1807). Trioul fugat exprimă încredere și optimism viguros, opus zbuciumului chinuitor. Încă o dată se perindă ambele scene în fața ascultătorului. Apoi urmează o dezvoltare, de lărgire și limpezire a ideilor și treptat conflictul se aplanează, se elimină. Nemijlocit se face intrarea în *Allegretto con variazioni*. Sînt cele mai senine variațiuni dăruite de Beethoven cvartetului de coarde. Cadrul ornamental nu se depășește, nimic nu umbrește lirismul expresiei ușor nostalgice. La sfîrșit, instrumentele pun la cale o surpriză : scuturîndu-și toropeala printr-un iureș neașteptat, se unifică în unison, semn al rezolvării integrale.

Cvartetele op. 74 și *op. 95 în fa minor* nu sînt separate numai printr-un an distanță (1809, 1810) ci și prin muzica la *Egmont* de Goethe (*op. 84*, octombrie 1909 — mai 1810). Uvertura *Egmont* (*fa* minor) este o dramă intensă ; la fel și prima parte a *Cvartetului op. 95* vădește cele mai mari contraste tematice, prezente pînă acuma în muzica ansamblului de coarde. Întregului *Cvartet*, Beethoven îi suprapune un titlu : *„Serioso"* (așa cum făcuse în 1798 pentru *Sonata în do minor op. 13*, *„Patetica"*). Din nou recurge la tipul cvartetului cvasi orchestral, însă cu alte semnificații. Masa sonoră, sub aspectul densității orchestrale, este folosită numai în momentele de vîrf. Compozitorul caută și obține varietatea timbrală și registrală, specifice ansamblului orchestral. Elementele de virtuozitate instrumentală ce apar mai cu seamă în partitura viorii prime, nu au o funcție ornamentală ci psihologică : integrate în acțiunea logică a discursului ele contribuie la intensificarea tensiunii ce devine maximă în giganticele arpegii (vioara primă și violoncel) susținute prin acordurile tăioase ale viorii secunde și violei, la sfîrșitul reprizei din prima parte.

Expresia *„serioso"*, profundă, se mută pe planul liricului. Nu este un intermezzo, mai degrabă o meditație amplă. Linia introductivă a violoncelului aparține ca profil încă primei mișcări, ca sens pregătește calmul aparent al părții secunde, *Allegretto ma non troppo*. Destăinuirea viorii prime este emoționantă ; grave și vibrante sînt coloanele acordice, întrebări nerezolvate. Și acum se realizează o muzică de o complexitate rar întîlnită, o necontenită depănare a unei idei, conținută în tema violei.

Scanned with OKEN Scanner



Comentariul este patetic, simplu şi răscolitor. Sensul fugatoului, o meditaţie polifonică a gînditorului Beethoven. Şi aci, pe planul mijloacelor, el atinge o treaptă înaltă, de fapt ţinta încercărilor : polifonia în mişcare lentă, aşa cum o vom întîlni în fuga lentă (prima parte) a *Cvartetului op. 131.*

Ameninţător şi fulgerător începe *Allegro assai vivace, ma serioso,* ţîşnind din partea precedentă. Totul se precipită, incandescentă, substanţa sonoră este biciuită de ritmul neîndurător. Coralul trio-ului şi arpegiile viorii prime se pierd în torentul furtunii.

De o tragică măreţie este pătrunsă introducerea la partea a patra, *Larghetto espressivo.* Apoi urmează o acumulare de forţe *(Allegretto agitato),* mereu mai mari, declanşate în gesturi vulcanice. După momentul culminant compozitorul modifică sensul acţiunii. Linişte. Ce va urma ? Rezolvarea optimistă, pe cît de nebănuită pe atît de satisfăcătoare.

Pe tărîmul cvartetului se aşterne tăcerea. Beethoven încheie ciclul simfoniilor, al triourilor cu pian şi al sonatelor. Schuppanzigh pleacă în Rusia şi se întoarce după şapte ani, în 1823. Dar la 6 martie al acelui an, entuziastul public devotat muzicii beethoveniene este consternat : Schuppanzigh a prezentat *Cvartetul în mi bemol major, op. 127.* Nimeni nu înţelege. *Cvartetul* se reia sub conducerea lui Joseph Böhm (prima vioară). La o nouă audiţie se cîntă de două ori în aceeaşi seară (!!), apoi în decurs de numai două luni de şase ori consecutiv ! Succesul este imens, se reflectă din plin în presa Vienei [27].

Prin *op. 127* Beethoven deschide seria ultimelor cvartete. Aci se naşte întrebarea dacă această serie reprezintă o conti-

[27] Paul Bekker, *Op. cit.*, pag. 525.

Scanned with OKEN Scanner

nuare sau o ruptură față de restul creației, atît pe tărîmul problematicii cît și al formei ? În mod cert se poate vorbi aici de o continuare directă. S-a făcut mult caz de austeritatea acestei muzici, de caracterul pretins abstract, ermetic. Cei care au încercat să se familiarizeze cu această artă, de cea mai înaltă clasă, au reușit s-o înțeleagă, s-o îndrăgească, simțind un profund respect în fața ei.

Stilistica beethoveniană stă sub semnul unor prefaceri. Dar nu numai din anul conceperii *Cvartetului op. 127* (1824) ci mai cu seamă începînd cu a doua parte a deceniului al doilea al secolului XIX. *Simfonia IX* prin conținutul ei profund uman, concret expus prin oda bucuriei — imnul apoteotic cîntat înfrățirii dintre oameni și bucuriei terestre — este rezultatul unei evoluții. Muzica de cameră pe care o scrie Beethoven în ultimii ani ai vieții, după terminarea *Simfoniei IX* (1822—23), nu derutează prin conținutul emoțional mereu vibrant și profund, *ci prin FORMA adoptată.*

Cvartetul op. 127 este un exemplu concludent. Privit prin optica lucrărilor anterioare, forma este aceea care îngreunează înțelegerea într-o oarecare măsură. De ce ? Deoarece compozitorul organizează arhitectonica lucrărilor sale pe temeiul unor principii lărgite. Elementele lărgirii sînt în aparență contradictorii : ele vin din conceptul preclasic. În mare, *Cvartetul* tinde spre suită, înglobînd un număr mare de secțiuni (7 în *op. 131).* Părțile se descompun adesea într-un număr de mișcări interioare, secțiuni constitutive. Structura părților este înnoită prin extinderea principiilor de contrast : la opozițiile tonale și de expresie dintre tema primă și secundă se adaugă acum metrul și tempoul variat. Și în plus, tendința generală : polifonizarea continuă a discursului.

Prima parte a *Cvartetului în mi bemol major, op. 127* este bazată pe alternanța a două mișcări : *Majestoso,* în $\frac{2}{4}$ și *Allegro,* în $\frac{3}{4}$. *Majestoso* este o simplă dar importantă introducere, scurtă, masivă în stilul barocului, urmată de un *Allegro.* Prima temă a formei de sonată este lirică și deosebit de cursivă. Substanța melodică se menține în aceeași expresie și nu diferă prea mult ca profil. Introducerea revine, mutată în *sol* major ; discursul continuă pe această tonalitate, modulează, se dezvoltă culminînd din nou prin revenirea ciclică a introducerii, de aci o lungă depănare a ideilor, calmă și expresivă. Mai mult decît oricînd, Beethoven face uz de principiul variației, al gradării fluxului sonor în trepte (melodice, tonale, dinamice, revenind la multe principii ale barocului) ; propriu-zis varierea continuă substituie procesul dezvoltării tematice. Insistența asupra vir-

Scanned with OKEN Scanner

tualităţilor cuprinse în linia tematică, în motivul în parte, generează un nou concept de travaliu : expunerea îndelungată în locul succesiunii unor imagini diferite.

Adagio ma non troppo este de asemenea un ciclu de variaţii. Euforia cîntului în ansamblu, de la simplitatea corului cvasi vocal pînă la arcadele largi şi de o bogăţie armonică neîntîlnită pînă acum, caracterizează tema şi prima variaţiune. Acum apare şi contrastul de mişcare : cele două viori se leagă într-un dialog. *Adagio molto espressivo* în *mi* major este variaţiunea centrală din care se deschid noi ramificaţii, ritmic, armonic şi melodic mereu îmbogăţite. Astfel formele libere, improvizatorice, cîştigă şi mai mult teren.

Contrastul de mişcare pătrunde în scherzo. Aci întîlnim două idei : motivul punctat, sacadat, secvenţat în partea a doua a scherzoului peste o suprafaţă imensă ($\frac{3}{4}$), apoi o scurtă linie ascendentă (*Allegro*, $\frac{2}{4}$). Beethoven insistă asupra alternanţei (ca şi în scherzo-ul *Simfoniei IX).* În trio ritmul se uniformizează. Pătrimea pulsează neîntreruptă. Linia discontinuă a violoncelului subliniază atmosfera apăsătoare. Măreaţă este ascensiunea temei „în spirală" a viorii prime, cucerind în metamorfoza ei expresii variate, de la încleştarea dramatică, spre lirismul concluziei. Scherzo-ul revine, dar nu identic ci modificat. Din ce în ce mai mult se observă tendinţa de rezumare a substanţei tematice într-o codă conclusivă.

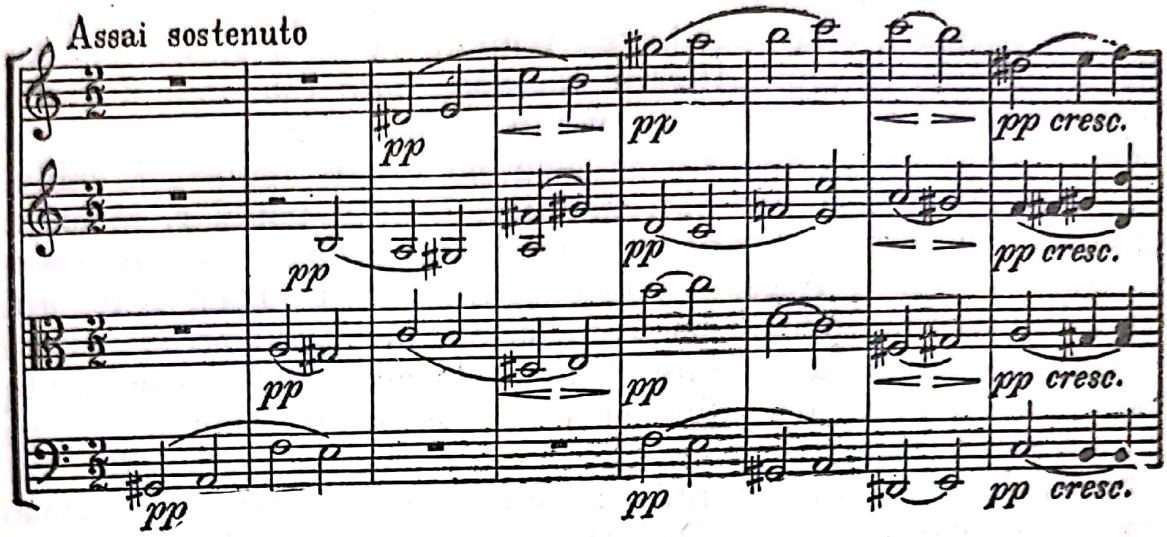
Cele patru măsuri introductive ale finalului continuă în mod direct scherzo-ul. Rondoul-sonată (finalul) este cea mai concisă parte a lucrării. Veselia guvernează aci, secţiunea secundă conţine intonaţii cu caracter de marş. Încheierea înfăptuieşte o transformare a melosului iniţial spre lumea dansului, în ritmul căruia se leagănă toate vocile.

Cu privire la ultimele cvartete, datele sînt mai bogate. Ele se separă în trei grupe : *op. 127* este preludiul ciclului (1824). Cvartetele mediane nu sînt scrise în ordinea opusurilor ; cel în *la minor op. 132* precede pe cel în *si bemol major op. 130* (1825) ; în primăvara anului 1826 Beethoven termină *Cvartetul în do diez minor op. 131,* iar în luna iulie începe lucrul la ultimul cvartet, *op. 135 în fa major.* Alte caracteristici : extremele *op. 127* şi *op. 135* menţin cîte patru părţi constitutive. Numărul acestora se măreşte progresiv în cele mediane : *op. 132* se compune din cinci părţi, *op. 130* din şase iar *op. 131* din şapte părţi ! Tendinţa către profilul suitei este evidentă. Să urmărim lucrările în această ordine de idei.

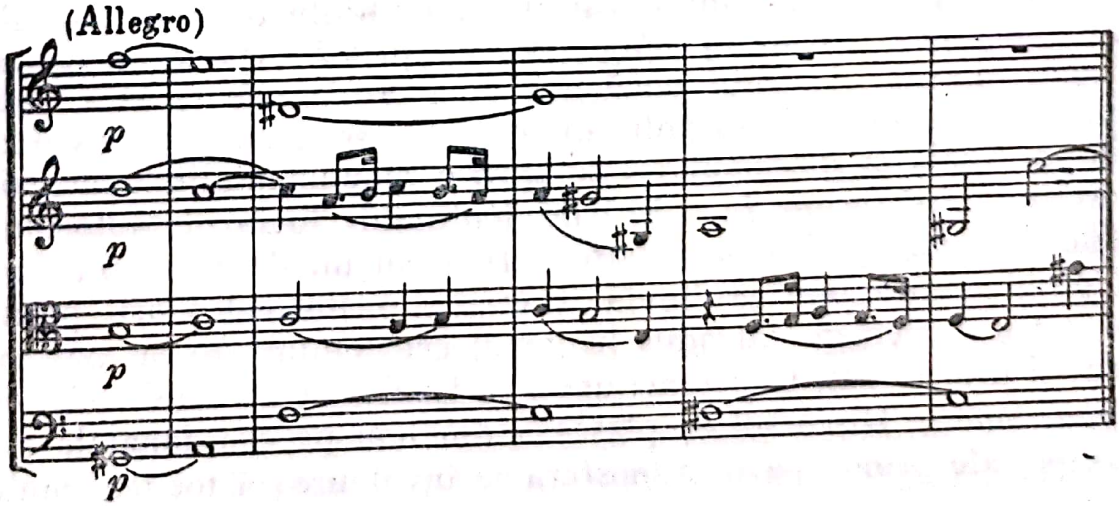
În *Cvartetul în la minor op. 132,* părţile constitutive sînt încă dominate de unicitatea formei, ele sînt blocuri masive, divi-

Scanned with OKEN Scanner

zate prin reveniri şi alternări ciclice. Doar la începutul primei mişcări, Beethoven stă în cumpănă. Introducerea gravă, motto-ul generator se enunţă o singură dată.



Această primă parte este una din cele mai complexe forme de sonată din literatura universală. Am văzut insistenţa cu care autorul se foloseşte de introducerea lentă. În *op. 132* procedeul se schimbă. Materialul introducerii se face auzit pretutindeni în prima parte şi va reveni, după cum vom vedea, şi în altă lucrare. Examinînd valorile intervalice cuprinse în materialul tematic, vedem o predilecţie neabătută pentru celule cît mai simple : tensiuni şi rezolvări semitonale (în materialul introducerii), apoi mărirea progresivă a cadrului intervalic. Materialul tematic formează un tot unitar. Cel mai bine se vede acest fapt în momentul reprizei : violoncelul şi vioara primă expun (în formă directă şi inversată) tema introducerii, în timp ce vioara secundă readuce tema primă a formei de sonată, temă reluată şi de viola în valori lărgite (în măsurile 3 şi 4), apoi în cele iniţiale. Iată treapta înaltă la care a ajuns compozitorul în îmbinarea ideilor :



În general tempoul se menține uniform, cu multe inflexiuni agogice și metrice, doar scurte momente reflexive, de adunare a forțelor în această vîltoare sonoră, se opun și separă acțiunile întregului.

În partea a doua Beethoven renunță la tipul clasic (stabilit de el) al scherzo-ului. *Allegro ma non tanto* este mai degrabă o continuare lirică a discursului din prima parte (există și asemănări motivice). Discursul se menține într-o atmosferă caldă, atît de apropiată expresiei romantice. Dansul popular, melodia populară apare în trio (sînt rezonanțele dansurilor germane scrise cu ani în urmă). Această feerie constituie răspunsul categoric față de tragismul primei părți. Și, acum, în miezul acestei uitări senine, drama inițială revine ciclic, vehement, dar dansul spulberă această încercare ; din nou buna dispoziție domină.

Această lucrare a constituit terenul multor investigații. Se pare că compozitorul a introdus partea lentă ulterior, în urma unei îmbolnăviri grave. Dar tocmai această completare ridică valoarea întregului cu mult. Beethoven scrie deasupra părții, *Molto adagio, „Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart“* („Odă de mulțumire a unui convalescent către dumnezeire, în modul lidic“). Setea de viață, dragostea de oameni, împăcarea cu soarta nemiloasă care îi răpise cu timpul auzul, meditațiile gînditorului singuratic și ale muzicianului poet, toate acestea răzbat din aceste pagini de o copleșitoare frumusețe. Modul lidic nu este singurul moment arhaizant în această parte, Beethoven se apropie de Bach și preia forma coralului variat.

Tema coralului este de o simplitate maximă. Compozitorul o dezvoltă în trepte, tema circulă și se îmbogățește expresiv pentru a face loc unei secțiuni mai mișcate, *Andante,* al cărei conținut ne este sugerat prin cuvintele compozitorului : *„Neue Kraft fühlend“* (simțind o nouă putere). O bucurie și o agitație lăuntrică se manifestă în liniile variate și multiplu ornamentate ale instrumentelor. În *Molto adagio,* vioara primă expune un cantus firmus, o temă de coral nouă aci, apoi *Andantele* se reia, substanțial îmbogățit. Stilul polifonic complex se manifestă în variațiunea finală și discursul crește spre o monumentalitate nemaiîntîlnită pînă acum în mișcările lente din lucrările autorului. *Alla Marcia, assai vivace,* pare a fi acum un divertisment fără o problematică mai profundă. Dar nu, recitativul viorii prime — un nou element introdus în genul cvartetului — tot mai intens și dramatizat, face joncțiunea cu finalul cvartetului, *Allegro appassionato.* Discursul se plasează din nou pe coordonatele expresive ale primei părți, atmosfera se învolburează tot mai mult,

Scanned with OKEN Scanner

devine sufocantă pentru a se limpezi totuşi în *la* majorul final, îndelung menţinut în sensul rezolvării optimiste.

Cvartetul în si bemol major, op. 130 este lucrarea cea mai complexă sub aspectul acţiunii. Hotărîre şi îndoială, iată contrariile primei părţi.

Principiul revenirii ciclice este determinant aici. Din această cauză, prima parte se divide în 16 mişcări distincte, reunite într-o formă amplă de sonată. Atît de desele fluctuaţii de tempo (lent-repede) sînt determinate prin nemijlocitele comparaţii tematice. Poate nicăieri în cuprinsul cvartetelor ascultătorului nu i se mai reamintesc datele tematice cu o insistenţă asemănătoare. Tocmai acest procedeu comparativ mijloceşte viziunea de ansamblu asupra întregii prime părţi în care (din nou) introducerea lentă joacă un rol covîrşitor.

Scherzo-ul *(Presto)* este repus în drepturile sale. Desenul clar şi bine reliefat se manifestă şi în *Maggiore* (trio), forfota nu conteneşte. Vioara primă este solistă, acompaniată prin ropotul coloanelor acordice. Buna dispoziţie este curmată brutal: cele trei linii cromatice succesive, îndurerate, preced revenirea primei secţiuni minore.

Dar deocamdată, pînă la corolarul întregii lucrări, marea fugă, se instituie trei mişcări mediane. Prima din seria acestora, *Andante con moto, ma non troppo,* se aseamănă cu un intermezzo, percepem aici ecoul liric venit din prima mişcare şi continuat pe o nouă treaptă, fapt ce se accentuează şi prin prezenţa motivului cromatic descendent al introducerii. Limpede şi calmă, ţesătura sonoră are din nou caracteristicile unei conversaţii intime dar profund meditative dintre instrumente, expresia *poco scherzoso* stă la baza substanţei melodice şi a ornamentului instrumental larg dezvoltat.

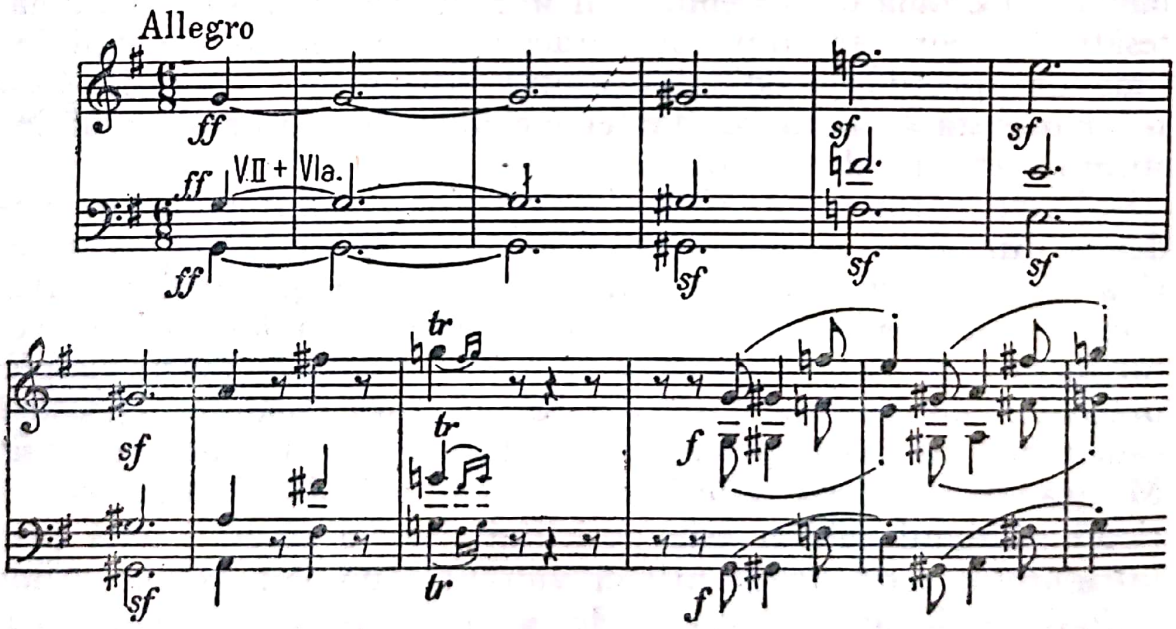
Partea următoare, *Alla danza tedesca* (dans german) evadează din sfera acestei stilizări maxime. Dacă în partea anterioară Beethoven etalează marea sa măiestrie în tehnica variaţională, ajungînd la imagini sonore foarte complexe sub aspectul facturii, în acest dans el se rezumă la mijloace foarte simple, puternic contrastante faţă de cele folosite înainte. Urmează *Cavatina;* visătoare, prima vioară deapănă un fir melodic lung. Muzica este intimă, interiorizată, eliberată de elemente exterioare. Calmul sublim este periclitat doar o singură dată prin înfriguratul recitativ al primei viori. Ca un imn revine prima melodie a liedului. Cavatina de aci este una din cele mai cunoscute pagini din cuprinsul ultimelor cvartete.

În versiunea primă, *Marea fugă* încheia *Cvartetul.* În 1826 Beethoven o desprinde din acest cadru, scriind un nou final

Scanned with OKEN Scanner

pentru *op. 130*. De atunci ea este cunoscută sub titlul de *Marea fugă în si bemol major*, op. 133. Autonomizată astfel, ea se cîntă astăzi mai cu seamă în veşmîntul sonor dat de orchestra de coarde. Cert este că noul final cu toate calităţile sale, nu reuşeşte să rezolve problematica întregului *Cvartet*. În prima versiune, zbuciumată, prima parte este întrebarea care îşi primeşte răspunsul prin fugă. Aceasta aduce echilibrul dramatic ; părţile mediane, scherzo-ul, partea lentă, dansul german, cavatina, sînt părţi destul de independente. Iată de ce prima formă trebuie considerată drept mai organică şi mai viabilă. Un lucru este adevărat şi probabil a determinat înlocuirea fugii. Gradul de dificultate tehnică, aspectul concertant de ansamblu şi individual, necesită resurse inepuizabile din partea formaţiei. Ţesătura fugii nu depăşeşte în fond specificul cvartetului de coarde, reclamă însă o masă sonoră amplă pe care interpreţii, Schuppanzigh şi Böhm, n-au putut-o asigura. Şi astăzi, echilibrarea planurilor sonore nu se obţine decît în urma unui studiu îndelungat şi temeinic, pătrunzîndu-se profund în structura şi spiritul acestei capodopere.

Tema fugii este strîns înrudită cu introducerea la *op. 132* (*la* minor). Ea constituie astfel răspunsul (şi concluzia ultimă) la o sferă mai largă de probleme. În unison şi în fortissimo tema incisivă răsună iar impulsul ei se perpetuează ca un ecou. Comparînd această temă cu începutul la *op. 132* putem observa o similitudine indiscutabilă.



Fuga este precedată de o uvertură, expoziţia esenţializată (din care am extras fragmentul de mai sus). Acum urmează desfăşurarea. Beethoven intitulează fuga după cum urmează :

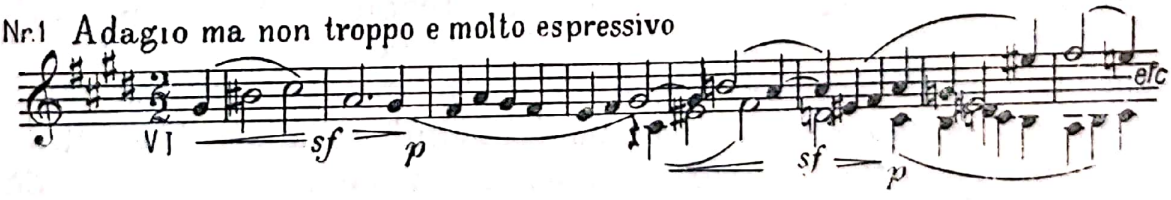
Scanned with OKEN Scanner

„*Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée*“ — cînd liber, cînd căutat, meşteşugit, silit, relaţia se poate interpreta în fel şi chip. Dar oare la ce se referă precizarea ?!

Prima parte a indicaţiei este foarte clară : Beethoven stabileşte aci tipul fugii instrumentale libere, depăşind toate canoanele tradiţionale, convenţiunile formei, întrecînd cu mult cadrul fixat în fuga în *re* major (o lucrare mai veche datînd din 1817) pentru două viori, două viole şi violoncel. Pe de altă parte, schiţele pentru o uvertură cu tema B-A-C-H (după muzicologul P. Bekker) sînt prezente şi în anul 1825. Trebuie să ne amintim că tendinţa spre obţinerea polifoniei cvartetistice este prezentă ca un fir conducător în toată creaţia de acest gen a compozitorului. El a căutat o viaţă întreagă dar nu obţinuse încă organicitatea bachiană a formei ; idealul său a fost obţinerea sintezei dintre cele două forme de bază — sonată şi fugă — aşa cum făcuse şi Mozart. Noua fugă, şi de aci conştient „marea fugă“, semnifică realizarea monumentalităţii cu ajutorul principiilor bachiene în tratare liberă. Beethoven impune fanteziei sale creatoare rigurozitatea gîndirii, a elaborării, caută mereu depistarea celor mai adînci virtualităţi dinamice, melodice, agogice cuprinse în materialul de bază, se sileşte la expuneri consecvente, clare, urmate de divertismente libere, dezvoltătoare. Contrariile acţionează logic, se succed şi se înfruntă în suprapuneri. Intensitatea acestui proces complex este rodul măiestriei excepţionale, consecinţa acumulărilor imense care se concretizează în noua fugă, monumentală, dramatică, covîrşitoare prin expresia ei.

Încă o dată, Beethoven se foloseşte de fugă : în prima parte a *Cvartetului în do diez minor, op. 131*. Această lucrare relevă o nouă concepţie dramaturgică. În *Cvartetul op. 131* compozitorul se bazează pe un plan tematic deosebit de unitar, pe o gradaţie ascendentă continuă. Fuga de aci este preludiul întregului, meditaţia profundă ce precede acţiunea.

Nr. 1 Adagio ma non troppo e molto espressivo



Fuga lentă, iată marea aspiraţie, limpezirea gîndirii polifonice. Ca nicăieri, virtualităţile conceptului contrapunctic înlesnesc aici exprimarea lirismului vibrant, comunicarea expresivă dintre vocile ansamblului. Cîtă profunzime condensată în numai cîteva pagini ! Beethoven nu mai recurge la forme uriaşe ca

Scanned with OKEN Scanner

întindere. Părţile sînt scurte, dense, reliefînd toate cuceririle din domeniul formei muzicale. Contrastul izvorăşte din felul de a le înlănţui.

Izbitor este acest lucru în alternanţa fugii, *do diez* minor şi a *Allegro*-ului, *re* major. Aceasta este o muzică primăvăratică, plină de delicateţă, de o puritate sufletească rar întîlnită. Dacă prima parte poate fi considerată ca o incursiune nocturnă în universul înstelat sau în cutele cele mai adînci ale firii umane, în partea a doua răsare soarele peste întinderi feerice în frumuseţea lor.

În interiorul lucrării se pot distinge mai multe grupe de mişcări. *Fuga* şi *Allegro* reprezintă o unitate. Apare un nou preambul, (nr. 3), *Allegro moderato* în *la* major, ce precede tema cu variaţiuni, (nr. 4), *Andante ma non troppo e molto cantabile*. Un anumit principiu stă la baza fiecărei variaţii. Să urmărim desfăşurarea muzicii. Tema este repartizată în egală măsură celor două viori. Urmează unduirile şaisprezecimilor, apoi marşul *(piu mosso)*, în care vioara primă şi violoncelul dialoghează. Variaţiunea polifonică *(Andante moderato e lusinghiero)* este urmată de două secvenţe cu modificări ritmice. De abia acum răsună marea variaţiune corică (acordică), momentul culminant al părţii. Pasajele solistice, arpegiile pregătesc apoi reapariţia temei (*do* major) ; aceasta se menţine pînă la sfîrşit, prin mutaţii tonale *(do, la, fa)* întotdeauna bogat ornamentată.

Nr. 5 este unul din cele mai delicate scherzo-uri din cîte a scris Beethoven. *Mi* majorul este sclipitor, velocitatea maximă. Nimic mai firesc decît preluările tematice (dificile tehnic însă) ; verva este neîngrădită şi totuşi liniştea netulburată. Optimea pulsează deopotrivă în scherzo ca şi în trio, dotat cu o largă arcadă melodică. Conform conceptului beethovenian, secvenţele se perindă de mai multe ori în faţa auditorului, se memorează astfel cu uşurinţă.

Un nou preludiu, patetic şi reţinut : nr. 6, *Adagio quasi un poco Andante*. Finalul (nr. 7), *Allegro*, readuce *do diez* minorul. Cu arpegiile acestuia, ascendente şi descendente, biciuite parcă, tensiunea se declanşează. Incisivă, ca o chemare, răsună tema viorii prime, gonită de acompaniamentul sacadat. Intonaţiile fugii (nr. 1) se fac tot mai des auzite. Un moment de răgaz, de regrupare de forţe se instaurează : momentul tematic în *mi* major. Vocile se supun unor încercări din ce în ce mai grele. Cu o măiestrie fără egal Beethoven ţese conflictul, barează drumurile, încercuieşte şi asediază substanţa clocotitoare ; dar concluzia nu poate fi tragică. Luminarea este logică, acţiunea se potoleşte. Compozitorul a escaladat cel mai înalt pisc al creaţiei

Scanned with OKEN Scanner

sale de cameră. Din această înălțime aruncă o privire retrospectivă. Concluzia este lirică și ușor melancolică *(Poco Adagio)*. Sentimentalismul este scuturat prin linia ascendentă colectivă, care în numai cinci măsuri parcurge un ambitus de cinci octave! Trei acorduri, de orgă parcă, *do diez* major, încheie una din cele mai prețioase capodopere ale muzicii universale.

Ultimele cvartete de Beethoven au primit adesea interpretări idealiste. Comentatorii, bazîndu-se pe anumite indicii de structură, au plasat adesea conținutul pe planul metafizicului. S-a revelat astfel o năzuință spre abstractizare, fapt care ar fi generat o „muzică pură". Caracterul filozofic al acestei muzici nu poate fi negat, el există, se degajă cu claritate. Aceasta este cea mai de seamă cucerire a clasicismului vienez. Întrebarea decisivă pentru interpretarea filozofică a acestor capodopere trebuie formulată astfel: mesajul și acțiunea, în ce categorii se înscriu? Reprezintă o problematică abstractă sau reală?

Teoria afectelor se dovedise prea limitată pentru a fi un suport estetic al creației. Conflictul sau opoziția afectelor, oricît de ingenios gradat, reprezenta totuși un circuit închis și destul de limitat; cîtă muzică naivă și minoră nu generase copierea fidelă a unor șabloane. Convenționalul se cerea negată. Înapoi la natură, la firesc, la real, la veridicitatea conflictului, aceasta este chemarea care se înfăptuiește în muzica instrumentală, în marile simfonii ale lui Mozart, Haydn și Beethoven. Referindu-ne la Beethoven, să nu uităm noua poziție în arta dramatică a lui Schiller și Goethe, marii săi contemporani. Muzica ca proces se supune legilor dramei, de aci conflictul între bine și rău, triumful binelui. Drumurile se bifurcă: în *Simfonia IX* compozitorul-gînditor închină un imn apoteotic omenirii, destinelor ei. *„Fiți îmbrățișați, milioane"!* În muzica sa de cameră, compozitorul nu se închide în turnul de fildeș. Mesajul său filozofic și profund uman se manifestă și aici cu aceeași intensitate și consecvență. Tocmai acest mesaj vibrant îl determină la căutări în domeniul formei, îl conduce spre reprofilarea mijloacelor în toată complexitatea lor pentru dezvăluirea esenței.

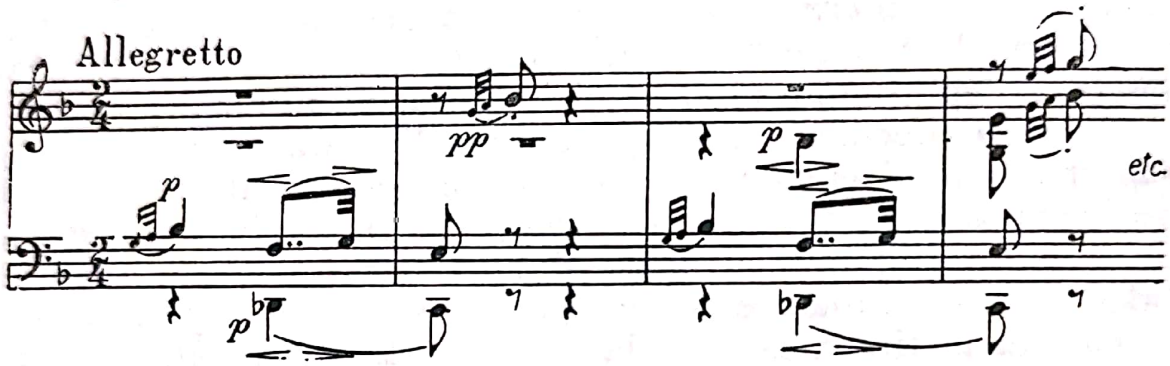
Muzica lui Beethoven este totodată impregnată cu trăsături subiective. În concepția sa din ultimii ani ai vieții muzica exprimă conflictul între destinul necruțător ce-i adusese infirmitatea fizică și înspăimîntătoarea izolare socială, și setea de viață, afirmarea bucuriei vieții. Cvartetele sale ultime, de o măreție comparabilă doar cu tragedia antică, aduc de fiecare dată triumful vieții. În exclusivitate, aceste lucrări sînt drame optimiste.

Scanned with OKEN Scanner

Pe plan tehnic, ultimele două cvartete, *op. 131* şi *op. 135 în fa major,* (1826), reprezintă întoarcerea, dorinţa de simplificare a structurii. Aceasta era o necesitate. În *op. 130,* conţinutul depăşeşte forma în mare ; mişcările în parte, reprezentînd valori de sine stătătoare reunite într-un arc, depăşesc organicitatea, unitatea formei. Din această cauză, în *op. 131* compozitorul grupează părţile (7, în subansambluri), pentru a reveni apoi în *op. 135* din nou la cele patru mişcări de bază.

Concizia, iată ultima deviză. Să urmărim elementele noului concept dramaturgic în *Cvartetul în fa major op. 135.*

Intrarea violei în *Allegretto* este energică dar reţinută încă ; violoncelul schiţează tensiunea armonică şi psihologică, vioara primă reacţionează înfrigurată :



Acum instrumentele însăilează o linie tematică, motivul de patru sunete trece prin toate vocile. O altă linie, în unison, mult înrudită ca profil (nu însă ca expresie) cu tema introducerii lente la *op. 132* şi la *Marea fugă,* face legătura cu expoziţia întregului material tematic. Cît de diferit este acest *Allegretto* faţă de primele părţi ale celorlalte cvartete *în fa major, op. 18 nr. 1* şi *op. 59 nr. 1 !* Acolo era acţiune febrilă şi dinamică, expansivă, aci în *op. 135* o stare de expectativă, reflexivă. Lirismul este mult reţinut, exuberanţa vremelnică mereu înfrîntă. Sensul deznodămîntului este neclar : repriza aduce o încleştare mult sporită, aşteptată după evoluţia anterioară, dar şi ea se pierde imediat. O ceaţă învăluie toată secţiunea concluzivă, se destramă prin unisoanele în forte, dar aci compozitorul pune punctul de încheiere. Ce s-a întîmplat ? Prima parte este doar uvertura, ea enunţă direcţiile generale.

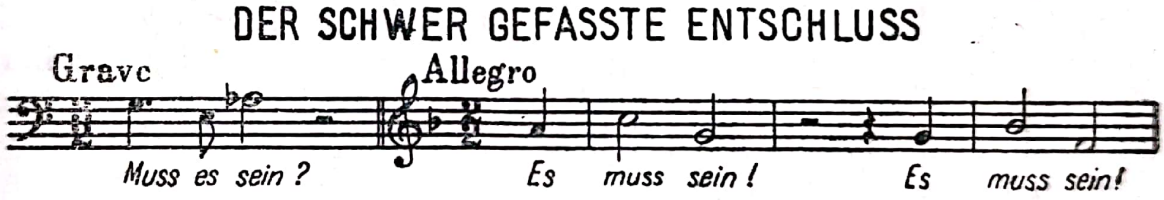
Scherzo-ul dezvoltă două elemente tematice : fragmentul de coral intonat de vioara primă şi linia ritmată a violoncelului. Surpriza armonică *(mi bemol)* menţine şi aci încordarea. Trio-ul trepidant degajă o veselie cuceritoare, gamele ascendente se transformă în săgeţi aruncate în văzduh. Se încinge parcă un dans frenetic, o dată cu modulaţia spre *la* major. Vioara primă

Scanned with OKEN Scanner

evoluează deasupra unui ostinato în unison — vioara secundă, viola şi violoncelul cuplate în trei octave timp de 47 de măsuri (!) —, o creştere şi o descreştere imensă, de orgă, pentru a se contopi cu restul instrumentelor în formula de ostinato. Aceasta se menţine în valori lărgite, mereu în unison, pentru a pregăti revenirea scherzo-ului.

Lento assai, cantante e tranquillo este un lied. Un cor bărbătesc răsună parcă. Instrumentele, utilizînd registrul grav, păstrează o cantabilitate vocală. Analogia momentului cu expresia cavatinei din op. 130 este evidentă. Ca şi acolo, tendinţa variaţională, frecventă în cele mai multe părţi lente beethoveniene, se estompează. Elementul de contrast *(do diez* minor) pare dedus, primeşte expresii proprii, patetice. Acţiunea instrumentelor este colectivă : grupate în intonarea structurilor acordice, ele tind să învingă tristeţea. O pauză de optime separă suspinul de revenirea temei în forma ei iniţială. Şi acum Beethoven îşi desfăşoară pentru ultima oară inepuizabila sa fantezie variaţională. Cîntecul lebedei, impresionant în frumuseţea sa nemărginită.

În jurul finalului s-au construit multe ipoteze. Cauza lor este titlul scris de Beethoven deasupra introducerii lente la final : *„Der schwer gefasste Entschluss"* (Hotărîrea luată cu greu) :



Motivele semnifică mai degrabă o alegere, dramatică pentru autor, între meditaţie, starea psihologică frămîntată pînă la disperare şi acţiunea necontenită, constructivă şi optimistă. De altfel aceasta a fost şi direcţia principală în cvartetele anterioare. Încotro ? O rezolvare tragică, pentru prima oară în cvartetul beethovenian ? Nu, dimpotrivă, o rezolvare dinamică şi optimistă !

Grave, ma non troppo, este un prolog la o tragedie. Implacabil, ca în tragediile antice, răsună motivul întrebător, parcă ar conţine însuşi răspunsul. Tensiunea este stihinică, se menţine în coloanele acordice, vibrează în *Adagio.* Dar introducerea se termină cu afirmarea răspunsului : trebuie să fie ! În avîntata acţiune muzicală ce urmează *(Allegro),* acest răspuns se modifică parcă în „aşa trebuie să fie" ! Verva spontană, lirismul cuceritor, apoi încrederea, bucuria şi umorul în tema secundă, acestea sînt elementele expoziţiei. Cît de mult vrea Beethoven să

Scanned with OKEN Scanner

separe datele acestei forme de sonată de problematica introducerii, se vede și în planul tonal ; *fa* minorului *(Grave)* i se opune *fa* majorul (*Allegro*, tema primă) pentru a distanța apropiata temă secundă (la violoncel) și mai mult : ea apare în *la* major. Ca nicăieri pînă acum, secțiunile tematice ale sonatei se întrepătrund, formînd un bloc opus introducerii. Aceasta revine însă cu o vehemență și mai mare, se înfrînge însă și mai repede. Pe un punct de orgă al violoncelului, răspunsul hotărît revine, cucerește noi sfere sonore.

Întrebarea, cu o nuanță nostalgică, se aude încă o dată în coda, ca un ecou *(Poco adagio)*. Din depărtare se aude un marș. Este tema secundă, tratată în pizzicato. Mereu în *pianissimo*, vioara secundă se desprinde și intonează motivul răspunsului. Și deodată, în unison și *fortissimo*, întregul ansamblu reia afirmativ motivul și încheie.

*

Am acordat creației lui Ludwig van Beethoven un loc însemnat în economia cărții. La început am plecat cu ideea de a înfățișa cititorului acele lucrări din literatura universală care și-au păstrat valoarea de circulație pînă în zilele noastre. Dintre lucrările de cameră ale lui Beethoven nu există însă una care să-și fi pierdut viabilitatea, de la *Triourile cu pian op. 1* pînă la ultimele cvartete. Problemele estetice, de conținut și de formă, sînt deosebit de complexe, căci Beethoven, după cum se știe, este un clasic, dar creația sa înglobează deopotrivă trăsături romantice (în expresie) ca și baroce (în formă). Din aceste cauze am insistat asupra tuturor laturilor prezente în opera marelui compozitor.

Cînd Beethoven, ultimul clasic și primul romantic al Vienei, moare la 26 martie 1827, Franz Schubert (1797—1828) compune marile sale lucrări în genul muzicii de cameră : *Cvartetul în re minor „Fata și moartea"*, datînd din 1827. Romantismul pătrunde năvalnic în muzică. În genul de cameră Franz Schubert, Carl Maria von Weber și Felix Mendelssohn-Bartholdy sînt primii vestitori. Perioada următoare aparține romantismului și ramificațiilor sale. Noilor aspecte ale muzicii le sînt dedicate paginile ce urmează.

Scanned with OKEN Scanner

Romantismul timpuriu

CAPITOLUL VI

Ideile romantismului literar, concretizate în poezia, proza şi dramaturgia vremii, noua atitudine pusă la baza întregii arte drept o consecinţă a prefacerilor sociale, politice şi culturale, se manifestă în mod vădit şi în genul muzicii de cameră. Esenţa acestei concepţii ce domină creaţia muzicală de acum încolo se manifestă poate cel mai clar în muzica de operă, în muzica simfonică (mai cu seamă în cea programatică). Aşa de pildă în anul 1829 apare *Simfonia fantastică* a lui Hector Berlioz, lucrare ce trebuie considerată prin conţinutul ei programatic, manifestul unui nou curent pe tărîmul muzicii instrumentale simfonice. Această linie se continuă prin poemele simfonice ale lui Franz Liszt şi Richard Strauss. Subiectele romantice, marile nuvele şi romane transformate în librete de operă, imprimă acestui gen un profil nou ; interesul pentru operă, pentru această artă complexă în care teatrul şi muzica se unesc într-o sinteză de mare forţă emoţională, creşte vertiginos şi duce la o înflorire excepţională a genului prin creaţiile marilor compozitori italieni, germani, francezi şi ruşi.

Sub influenţa tendinţelor generale, în muzică se schimbă şi se îmbogăţeşte atît sfera conţinutului cît şi cea a formei. Romanticii cultivă cu predilecţie o muzică intensivă, pasională, în care subiectivismul se potenţează mult. Tocmai acest subiectivism contrastează puternic faţă de echilibrul şi caracterul mai obiectiv propriu conceptului clasic. Compozitorul romantic poetizează imaginea sonoră ; zugrăvirea fantasticului, a neobişnuitului şi a ficţiunii artistice implică alegerea unor forme mai libere, sporirea mijloacelor de expresie. Fantezia ne-

îngrădită, atît de dragă romanticilor, atrage după sine favorizarea formelor improvizatorice sau întrebuințarea variată a celor clasice, investite acum cu noi caracteristici. În formele mari, concizia și plasticitatea, echilibrul suferă adesea. Alături de subiectivizarea expresiei muzicale, romanticii descoperă însă virtualitățile artei populare în toată complexitatea ei. Poezia și basmul popular sînt culese cu grijă, la rîndul ei arta populară îmbogățește substanțial arta cultă, fapt evident și în muzică. Urmărind îndeaproape particularitățile intonaționale proprii muzicii populare, compozitorii romantici ajung la aprofundarea unei muzici naționale, fapt care a dus la conturarea școlilor naționale. De aci marea diversitate a muzicii romantice în ansamblul ei, fenomen cu totul nou atunci cînd stabilim o paralelă între muzica clasică, mai uniformă sub acest aspect, și muzica romanticilor.

Romantismul ce se conturează în muzică o dată cu începutul secolului al XIX-lea are o seamă de trepte preliminare. Astfel pot fi interpretate drept manifestări romantice mărirea afectului prin cromatizarea excesivă în Madrigalul secolului XVI, caracterul programatic atribuit uneori muzicii instrumentale în perioada barocului, apoi scenele descriptiviste, naturaliste și fantastice, în opera venețiană și franceză. Pe drept cuvînt, Mozart poate fi considerat drept un precursor de mare importanță al romantismului în muzică, gîndindu-ne la subiectele capodoperelor sale *Don Giovanni* și *Flautul fermecat*. Nu numai fantasticul ci și exoticul se manifestă în muzica acestui creator de geniu. În plus, trebuie să ne amintim insistentele investigații mozartiene pe tărîmul coloritului sonor, ineditul imaginilor sonore și varietatea efectelor, apoi intimitatea muzicii sale. Nu întîmplător pentru mulți romantici creația lui Mozart reprezenta un punct de referință. Așa de pildă în considerațiile estetice ale poetului (și muzicianului) E. Th. A. Hoffmann (1776—1822). După părerile sale, muzica instrumentală ar fi cea mai romantică dintre toate artele.

Muzica instrumentală de cameră ocupă, cu unele excepții, în ponderea generală a creației romanticilor un loc destul de mic. Acest fenomen este explicabil. Preocupările lor se polarizează în trei direcții distincte : opera, simfonia și genul miniatural, instrumental sau vocal. Lirismul infinit nuanțat — expresia dominantă în concepția compozitorilor romantici — se realizează întru totul în lied, gen ce cunoaște o excepțională înflorire o dată cu creația lui Schubert. Compozitorii romantici sînt aproape fără excepție pianiști. Favorizînd formele mici cu o pronunțată ținută improvizatorică, romanticii își toarnă în ele

Scanned with OKEN Scanner

mesajul lor lăuntric — intim sau frămîntat — meditaţia lirică sau nostalgică, creează aci o lume sonoră nouă sub aspectul registraţiei şi al tehnicii pianistice, îmbogăţind mijloacele artistice prin cromatizarea armoniei şi prin extinderea procedeelor de modulaţie. Şi din nou Schubert este acela ce deschide perspective nebănuite înainte, prin creaţiile sale atît de caracteristice romantismului incipient, cum ar fi *Improptu*-uri, *Momente muzicale*, seria de *Valsuri*, linie continuată apoi de Felix Mendelssohn-Bartholdy prin *„Cîntecele fără cuvinte" (Lieder ohne Worte)*, generalizată apoi şi continuu adîncită şi diversificată prin creaţiile marilor compozitori romantici Schumann, Liszt, Chopin, Brahms, Grieg, Ceaikovski, pentru a numi numai piscurile.

Iată o primă şi importantă problemă : compatibilitatea spiritului romantic, liber şi improvizatoric în esenţă, cu severitatea, logica şi exigenţele formelor clasice din domeniul muzicii instrumentale de cameră. Oricît de înnoitori s-au dovedit romanticii în muzica de operă, în cea concertantă şi simfonică, în liedul şi în mica piesă instrumentală, pentru muzica instrumentală de cameră n-au putut găsi scheme arhitectonice noi, nereuşind depăşirea (pe planul formei mari) conceptului beethovenian. Cu alte cuvinte, muzicienii romantici redau în acest gen conţinutul emoţional al lucrărilor în forme date, constituite, clasice. Este o contradicţie pe care unii încearcă s-o evite prin reprofilări structurale, dar recunosc în cele din urmă organicitatea maximă, asigurată de fundamentul clasic, şi se supun. Aşadar, o particularitate de care trebuie să ţinem seama în interpretarea muzicii instrumentale de cameră aparţinînd compozitorilor romantici.

Viaţa n-a fost prea darnică pentru marele fiu al Vienei, Franz Peter Schubert. Timpul ce i-a fost hărăzit a trecut în zbor, aflat între datele de 31 ianuarie 1797 şi 19 noiembrie 1828. Astăzi opera vieţii sale este cuprinsă în patruzeci de volume, pline de comori artistice, din care desprindem 8 simfonii, 10 uverturi, 15 lucrări scenice uitate acum, dar totodată 605 lieduri pentru voce şi pian şi multe alte compoziţii pentru formaţii corale, piese ce se înscriu printre valorile cele mai de preţ ale culturii muzicale universale. Aceeaşi vitalitate şi prospeţime şi-au păstrat marile sale cvartete, *Cvintetul cu pian, Cvintetul cu două violoncele*, cele două triouri cu pian. Şi muzica sa pentru pian se menţine mereu în actualitate. Printr-o muncă neîntreruptă, închinîndu-şi viaţa muzicii şi părăsind profesiunea de dascăl pentru care îl destinase tatăl său, angajîndu-şi toate resursele firii sale în actul creator, Schubert dă la iveală an de an capodopere în toate genurile muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

Beethoven şi Schubert, iată un prilej de comparaţii. Viaţa lor se deapănă în acelaşi oraş, Viena, şi totuşi contactele personale sînt ca şi inexistente. Înconjurat de un cerc de prieteni devotaţi, poeţi şi pictori, Schubert se realizează, îşi manifestă cu vigoare puternica sa personalitate creatoare fără a reuşi depăşirea unui anonimat apăsător. Succesele editoriale, atît de strălucite la Beethoven, se lasă prea mult aşteptate. Călătoriile în tovărăşia cîntăreţului Michael Vogl (1768—1840) sau spre reşedinţa din Ungaria a contelui Esterházy sînt mici divertismente. Viaţa muzicală a Vienei este dominată de lucrările lui Haydn, Mozart, Beethoven. Sporadic răsună în săli mai mari şi lucrările aceluia care încă în 1815, deci la vîrsta de 18 ani, crease printre alte 143 de lieduri şi celebrul *Erlkönig*. Ca şi Beethoven, Schubert este elevul lui Salieri. Dar maestrul stăruie prea puţin pentru atribuirea unei funcţii, deşi Salieri recunoaşte marea capacitate a elevului său. Goethe, neînţelegînd semnificaţiile noului în liedul schubertian, nu răspunde scrisorilor. Tot ce ar putea mări faima tînărului compozitor, ce ar fi putut duce la echilibrarea vieţii sale, întîrzie sau eşuează. Ca şi Beethoven, Schubert devine un singuratic. Şi totuşi, cîtă dragoste de oameni şi sete de viaţă pulsează în creaţia acestui liric de mare profunzime şi bogăţie sufletească !

Printre genurile muzicii instrumentale de cameră, cvartetul de coarde se menţine tot timpul în atenţia lui Franz Schubert. În sînul familiei, încă în anii de tinereţe ai compozitorului, exista o formaţie de cvartet : tatăl la violoncel, Franz la violă iar fraţii săi Ignaz şi Ferdinand cîntau partea viorii secunde şi prime.[28] În felul acesta s-a parcurs probabil o bună parte a literaturii clasice, s-au „citit" lucrări de Mozart şi Haydn, poate şi ceva din *op. 18* de Beethoven. Primele compoziţii proprii de acest gen datează din anii 1812 (trei lucrări) şi 1813 (alte trei cvartete). La această vîrstă fragedă se punea încă problema stăpînirii formei. După această treaptă preliminară, Schubert dobîndeşte stăpînirea dificilului ansamblu de coarde. Marele model pe tărîmul formei rămîne însă Haydn, dublat de o coloristică specifică, rezultată din conceptul mozartian : instrumentele grave, viola şi violoncelul sînt mult valorificate. Schubert renunţă deocamdată întru totul la aspectul concertant al facturii, preferînd o simplitate maximă — claritate. Aceste însuşiri sînt evidente în *Cvartetul în re major (op. postum)*, scris în anul 1814. Cantabilitatea melodicii, aspectul vocal al materialului tematic, acestea sînt elementele noului în prima parte a lucrării. Partea

[28] Paul Mies : *Franz Schubert*, ed. Breitkopf & Härtel, 1954, pag. 12.

Scanned with OKEN Scanner

lentă este încă întru totul haydniană, în expresie ca și în formă, *trio*-ul menuetului sugerează trăsături mozartiene.

Un important pas înainte este *Cvartetul în si bemol major op. 168* (1814). Schubert realizează o sinteză, deosebit de interesantă și chibzuită, avînd în vedere tinerețea compozitorului și apropierea în timp față de literatura clasică. Sînt anii în care însuși Beethoven caută. Urmărirea paralelei dintre cei doi mari este o problemă pasionantă. Termenii sintezei pe care o realizează Schubert aci izvorăsc din ultimele cvartete ale lui Haydn și Mozart, din *op. 18* al lui Beethoven. Schubert nu sesizează două lucruri : tendința spre polifonizarea țesăturii cvartetistice, rămînînd tributar omofoniei acompaniate, și necesitatea expunerii concise a unui material tematic contrastant, în scopul înlesnirii procedeelor dezvoltătoare.

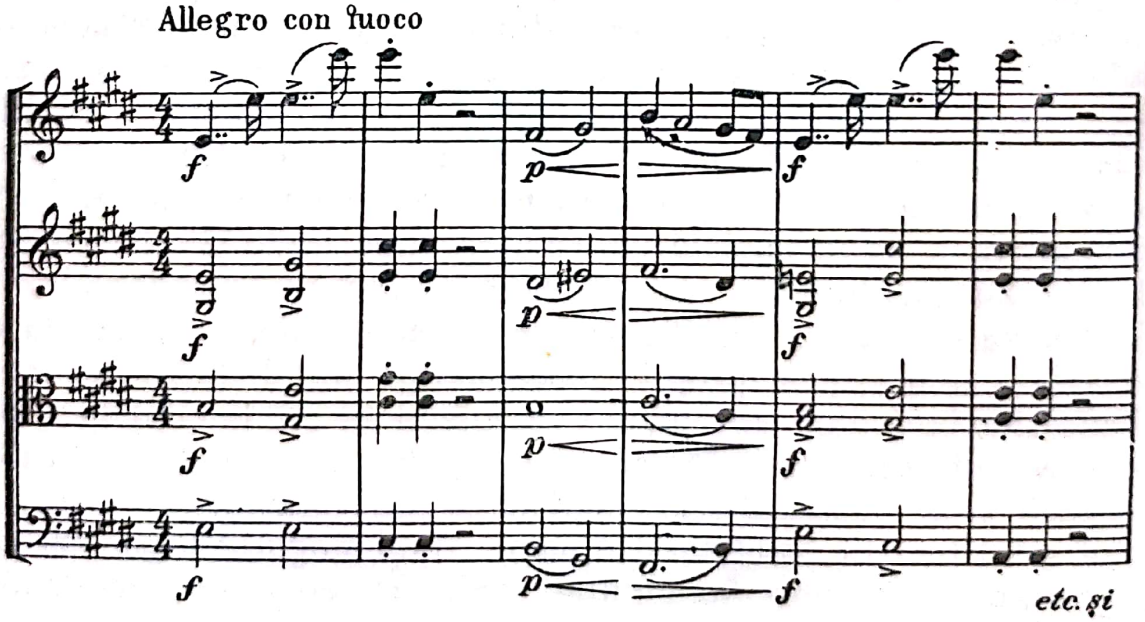
Și totuși, acestei lucrări nu i se pot nega nici originalitatea, nici eficiența. Prima parte este plină de contraste puternice datorite dinamicii incisive. La început apare o linie tematică cu dese inflexiuni cromatice ; apoi discursul se grupează. Caracteristică este dinamizarea armoniei prin mișcarea în triole (vioara secundă și violă), procedeu atît de specific lui Schubert. Nimeni altul n-a intuit mai bine eficacitatea, forța de sugerare a acestui procedeu dinamizant. Peste acest fundal multă vreme menținut, vioara primă își deapănă discursul, violoncelul rămînînd în expectativă. Creșterea ce urmează este de-a dreptul orchestrală și culminează în coloane acordice tăioase, asemănătoare celor din *op. 18 nr. 4* de Beethoven. Dar Schubert merge mai departe. El are nevoie de suprafețe imense pentru expunerea substanței. Și atunci el compensează prin varietate ritmică, printr-o genială intuiție armonică. De-a dreptul surprinzătoare este dezvoltarea. Aici se văd marile resurse de ordin armonic, rafinamentul modulației. Dezvoltarea, scurtă și lirică, este un punct de odihnă, prilejuiește sublinierea caracterului vocal al tematicii. Multă vreme discursul se deapănă peste pedala de *re bemol* major, apoi treptat modulează prin enarmonizare spre *do diez* minor, dobîndind o nouă pedală, *la* major. Epuizîndu-și elementele de dezvoltare încă în cadrul expozitiv, secțiunea dezvoltării formei de sonată nu poate aduce nimic nou ci doar o prezentare variată a unui aspect propriu materialului inițial. Mișcările mediane sînt încă mult apropiate conceptelor în uz. Finalul lucrării se cere subliniat. E o încercare de depășire a modelelor care eșuează însă datorită unor deficiențe de construcție : lipsește contrastul tematic, contrastul dinamic fiind singurul argument al întregului. În ciuda lungimilor, „*divine*“ cum le-a denumit

Scanned with OKEN Scanner

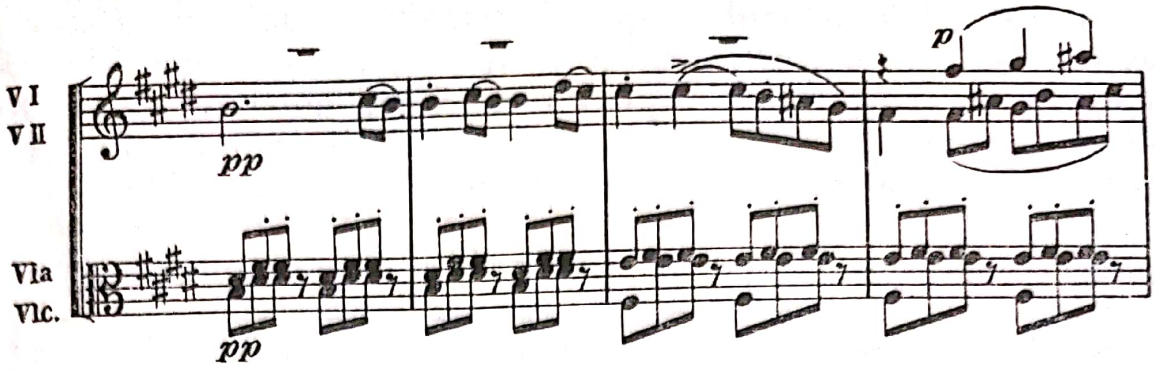
Schumann referindu-se la marea *Simfonie în do major,* acest final ne captivează prin iureşul său, prin nota de fantastic ce o degajă, semn distinct al pătrunderii romantice în muzica cvartetului de coarde.

Cvartetul în sol minor, op. postum, (1815) este în întregime o lucrare bazată pe principiile haydniene, în substanţă, expresie ca şi în formă. Schubert îşi impune toate canoanele, temperamental străine lui, probabil pentru dobîndirea echilibrului. Este un exemplu rar de confruntare exigentă ; făcînd „şcoală" la Haydn, Schubert înţelege acum pe calea raţională legile nescrise ale cvartetului. Efectele sînt excepţionale, pe deplin vizibile în lucrările ce urmează.

Cvartetul în mi bemol major, op. 125 nr. 1, datează din anul 1817 (după Mies poate ceva mai devreme). Melodica este în întregime nouă, cantabilă în părţile unu şi trei ; temele se arcuiesc larg şi poartă un mesaj liric de rară gingăşie. Poetizarea imaginii sonore, intimitatea preferată a expresiei, iată doar unele elemente romantice. Cert, în ciuda formei tradiţionale, aci guvernează o nouă sensibilitate, unică. Scherzo-ul are un antren nemaipomenit, invenţia este originală, tratarea sclipitoare. Şi finalul este o reuşită deplină. Ce contrast între această lucrare şi *op. 125 nr. 2 în mi major* (1817) ! Începutul primei părţi este atît de nou şi de neobişnuit, atitudinea romantică exaltată atît de pregnantă, încît l-am putea denumi drept schumannian. Şi totuşi, este Schubert, genialul Schubert ce deschide muzicii căi noi. Două mici fragmente ilustrează clar ceea ce cuvintele cu greu pot reda.



Scanned with OKEN Scanner



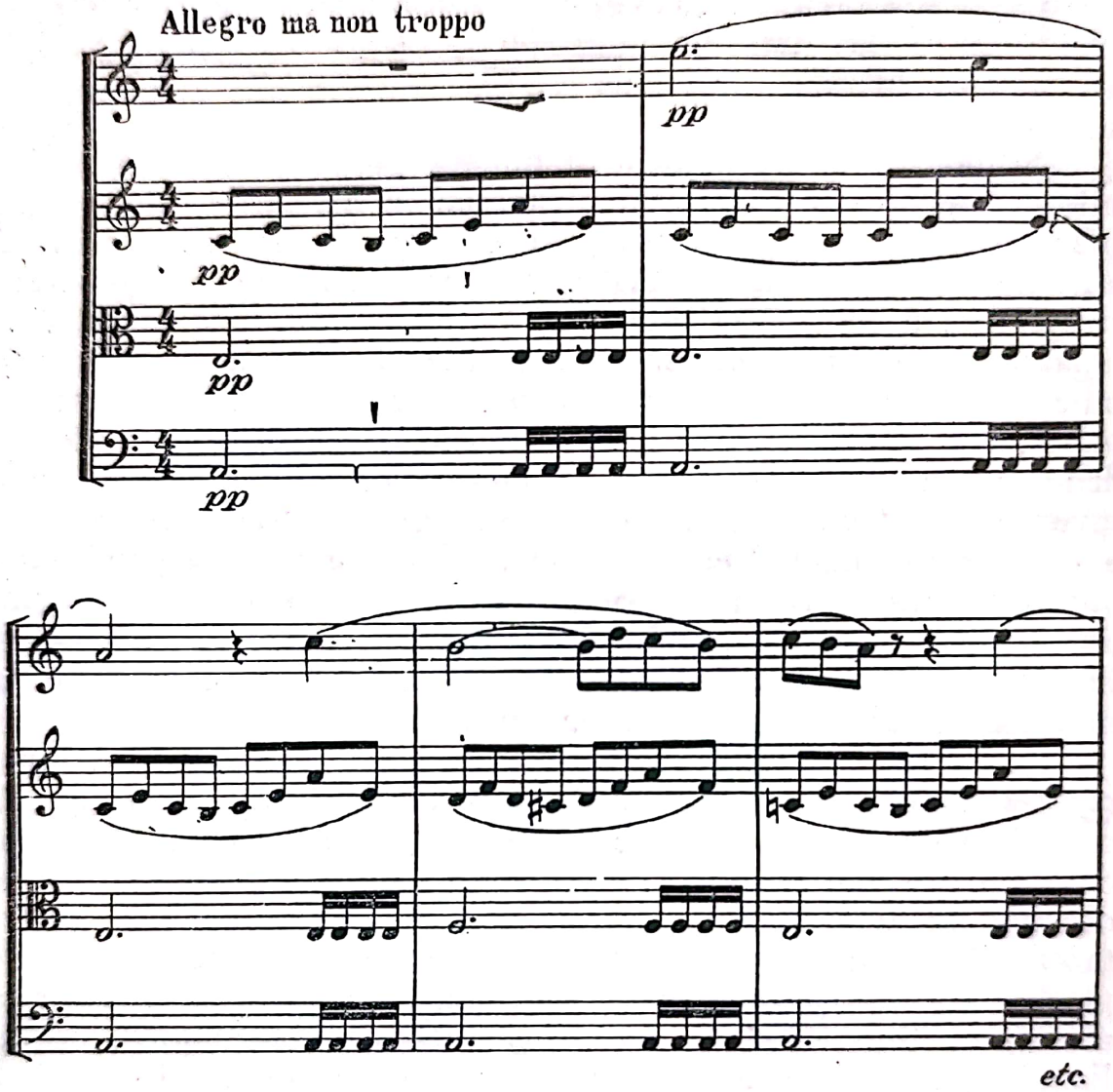
Schubert trăieşte nemijlocit muzica poporului său. Inflexiunile ei specifice se manifestă nu numai în dansurile sale, pentru pian sau orchestrale, ci pătrund în lied, în muzica destinată ansamblurilor de cameră. Astfel se poate vorbi de o regenerare structurală a substanţei melodice. Compozitorul face investigaţii amănunţite. Dacă paleta sa armonică se lărgeşte necontenit, trebuie să subliniem totodată conturarea unor tipuri variate de acompaniament, foarte simple uneori ca cel din exemplul al doilea, dedus poate dintr-o practică populară *(Zuschlag)*. Construcţiile savante îi sînt străine, mijloacele converg spre sugerarea directă a stării emoţionale. Legătura indisolubilă cu muzica pămîntului natal se simte din plin în trioul scherzo-ului : ritm legănat, graţie şi umor vienez, toate înmănunchiate într-un stil personal şi în forme pe deplin realizate. Aceeaşi atmosferă o întîlnim în rondo-ul final unde veselia neîngrădită triumfă.

Anii trec. În 1820 Schubert elaborează prima parte a unui *cvartet* zbuciumat *în do minor*. Lucrarea rămîne neterminată, ca şi *Simfonia în si minor*. Şi iarăşi se aşterne tăcerea. Dar deodată, în cei mai fecunzi ani ai vieţii sale, compozitorul revine din nou la acest gen şi creează trei lucrări de maximă importanţă. Sînt anii în care Beethoven se întrece, explorînd limitele posibile ale cvartetului clasic, ajungînd la caracterul filozofic al mesajului. Sînt totodată anii în care Schubert se adună, cristalizînd un nou tip, cvartetul romantic, liric, în *op. 29* (1824), dramatic în *Cvartetul postum în re minor* (1825—1826) şi *op. 161* (1826).

Drumurile sînt diametral opuse. Beethoven întrebuinţează o scriitură complexă, nedepăşită nici pînă astăzi ; Schubert simplifică, se rezumă la mijloace foarte simple. Pe ambele căi s-a atins sublimul. Schubert, mereu în contact cu poezia romanticilor germani, a înţeles chemarea acestora spre caracterul popular al operei de artă, şi a realizat-o întru totul. Cvartetului schubertian îi lipseşte elementul concertant, dar el era compensat prin atîtea însuşiri grăitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Cvartetul în la minor, op. 29, este un poem, amplu și vibrant ; expresia elegiacă domină și nimic nu o spulberă. Impresionantă este prima temă, expusă și depănată îndelung de vioara primă, secondată de linia unduitoare a viorii secunde, în timp ce viola și violoncelul repetă invariabil un ritm constant.

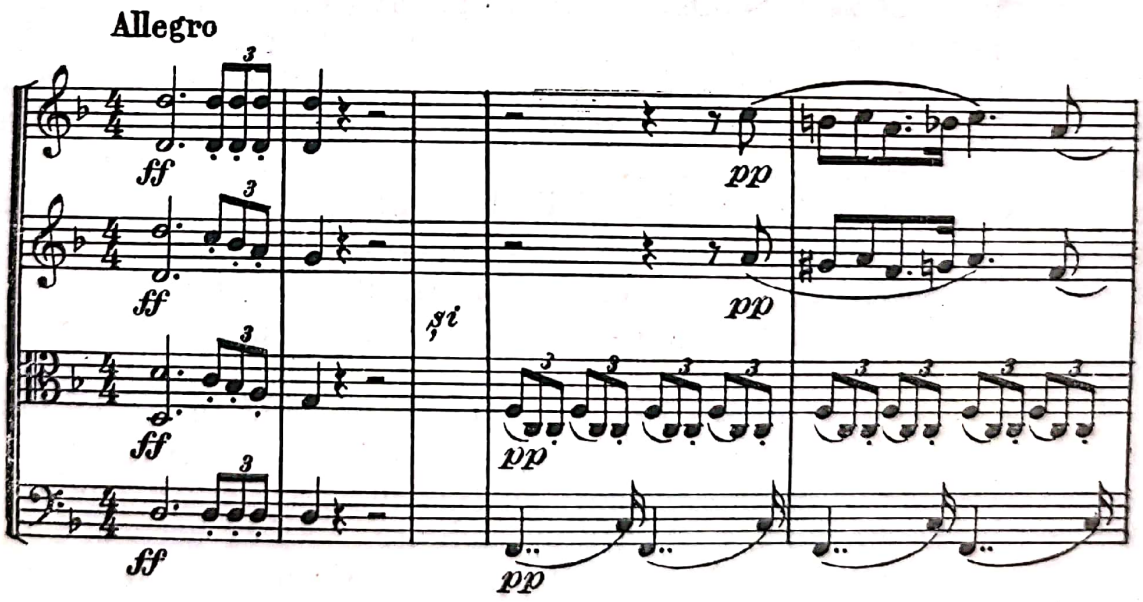


Cîte aspecte deduce Schubert din această temă ! Dezvoltarea este foarte bogată, proporționată față de expoziție, și realizată cu o măiestrie desăvîrșită. Procedeele de imitație polifonică sînt frecvent utilizate aci. Concluzia reprizei (*la* major) vrea să lumineze totul dar expresia melancolică își face loc o dată cu instituirea concluziei finale — coda — și prima parte se încheie în cele din urmă cu o încleștare dramatică. Tema mișcării secunde, *Andante,* atît de apropiată liedului figurează și în muzica la *Rosamunda* (1823) și drept temă variațiunilor din *Impromptu*

Scanned with OKEN Scanner

op. 142, III, pentru pian (1827). Este o muzică de vis, calmă, mereu captivantă. Scurtele mutaţii tonale pun în valoare melosul, exprimă sentimente mereu adîncite. Menuetul începe enigmatic şi frămîntat ; această stare alternează mereu cu momente senine pînă cînd în trio buna dispoziţie şi lirismul de esenţă populară domină. Finalul, în *la* major, beneficiază de o tratare instrumentală sclipitoare. Ritmurile se succed şi o vervă mereu întreţinută pulsează de-a lungul întregii părţi. Stilistic, lucrarea este foarte unitară, bine gradată în toate amănuntele sale, ceea ce explică şi larga popularitate de care se bucură acest *Cvartet.*

Alta este problematica ultimelor două cvartete. Schubert se orientează spre forma monumentală. Pentru trăinicia ei, această formă are nevoie de contraste puternice. Legile contrastului multiplu (melodic, tonal, ritmic, dinamic) se situează în centrul atenţiei şi compozitorul le realizează cu o clarviziune fenomenală. În *Cvartetul postum în re minor* supranumit *Fata şi moartea*, Schubert construieşte conflictul şi stadiile sale cu o minuţiozitate rar întîlnită. Antagonismul elementelor tematice, constitutive în cuprinsul expoziţiei primei părţi (formă de sonată), se caracterizează prin următoarele : la baza primei secţiuni tematice stă un motiv scurt, incisiv, înzestrat cu o mare tensiune dramatică. Această celulă primară se remodelează mereu, în funcţie de expresia scontată. Opusul ei, este lirica temă secundă. Să le confruntăm :



Iată o situaţie cu totul nouă în istoricul cvartetului de coarde : Schubert, conştient de necesitatea tratării motivice, o aplică, obţine gradaţii formidabile ce culminează în momentul pregătirii punţii tematice. În secţiunea secundă simte nevoia

unei teme mai ample, mai lirice, și o aduce. Dar tocmai această secțiune tematică secundă, îndeobște calmă și cantabilă, se transformă în teatrul unor acțiuni furtunoase, unor erupții pasionale ; instrumentele gonesc, biciuite parcă, încleștarea devine din ce în ce mai acerbă. Dezvoltarea se bazează la început tot pe tema secundă, dar curînd motivul implacabil, în triole, al primei idei se manifestă, se suprapune prin combinații magistrale. Patosul de aci este unic. Cei ce sînt dispuși să nege lui Schubert știința de carte se pot convinge de contrariul, aplecîndu-se peste partitura maestrului. Capodopera aceasta stă cu cinste alături de marile creații beethoveniene.

Concluzia primei părți este tragică, ea semnifică o prăbușire, imensă și dureroasă. În partea a doua, Schubert aduce variațiunile bazate pe tema propriului său lied, *Fata și moartea.* Tema răsună ca un coral. Apoi vioara primă se desprinde, îndurerată, prin liniile ei larg desfășurate. Variațiunea următoare aparține violoncelului. Acum instrumentele se unesc într-o acțiune colectivă ; într-un mod neașteptat, variațiunea majoră aduce destinderea. Răgazul rămîne vremelnic, deoarece o ultimă creștere se anunță, după care totul se stinge ; doar ecoul pîlpîie.

Scherzo-ul este vehement și fantastic. Numai trio-ul major, îndelung dezvoltat, descătușează, plasează acțiunea într-o lumină feerică, lipsită de conflicte. În final (Presto), Schubert înfăptuiește ceea ce Beethoven n-a îndrăznit să facă în nici unul din cvartetele sale : Schubert neagă rezolvarea optimistă. Muzicianul romantic nu se mai supune dramaturgiei clasice. În ciuda lungimilor, pe alocuri stînjenitoare din acest final, efectul este pe deplin convingător. Pretutindeni poate fi întîlnită grija pentru distribuirea contrastelor puternice, uneori nemijlocite, mai cu seamă pe planul dinamicii. Finalul este una dintre cele mai epuizante lucrări, judecînd din punctul de vedere al interpretului. Moment de răgaz nu există. În *Prestissimo,* secțiunea de încheiere, sonoritățile cresc la proporții orchestrale, covîrșitoare.

Ultimul cvartet al lui Franz Schubert, *op. 161 în sol major,* este foarte puțin cunoscut. Există încă prea puține imprimări, în săli el răsună foarte rar. Este într-adevăr o lucrare ciudată, prea puțin asemănătoare cu cele precedente. Văzînd această partitură, ne dăm seama că Schubert a fost primul care a înțeles semnificațiile ultimelor cvartete de Beethoven. În ultima lucrare pe tărîmul cvartetului, Franz Schubert îmbină subiectivitatea mesajului său romantic cu măreția expresiei clasice.

În expoziția primei părți, compozitorul sugerează o instabilitate totală. Caracteristică este dubla funcțiune a mediantei :

Scanned with OKEN Scanner

terța acordului major devine minoră, întotdeauna după o creștere extremă, de la *piano* la *fortissimo*. Un motiv punctat, sacadat, se opune mereu coloanelor acordice largi ce se întind peste mai multe măsuri. Urmează recitativele viorii prime și al violoncelului, mereu însoțite de freamătul tremolo-ului. Atmosfera se menține sinistră. Expresia tragică, apoi eroică, se destramă treptat, făcînd loc temei secunde, lirice. Remarcăm din nou, ca și în cvartetul anterior, excepționala importanță acordată secțiunii tematice secunde. Schubert aplică aci un principiu atît de des utilizat la el, cel al repetării sunetului. De altfel o țesătură asemănătoare poate fi întîlnită în partea primă pentru un cvartet neterminat (1820), în *do* minor.

Dezvoltarea se menține multă vreme în sonorități cenușii, nedeslușite și agitate. Fără exagerare se poate vorbi în această muzică despre pictură sonoră *(Tonmalerei)*. Creșteri spontane sînt brutal curmate, pînă cînd aspectul eroic se impune. Sincopele viorii prime pregătesc repriza, mult modificată. Iată că și pe tărîmul formei, Schubert inovează. Dacă coloanele expoziției porneau de la major la minor, în repriză situația este modificată, inversată, semnificînd învingerea durerii. Remodelarea lirică a întregii substanțe este opera unui mare maestru în mînuirea formei, efectuată cu dorința de a plasa discursul pe o nouă dimensiune expresivă, superioară, descătușată. Prima parte se dovedește a fi un poem filozofic. Este tocmai conflictul între om și destin, temă străveche, pe care Beethoven ca și Schubert o dezvoltă în ultimele lor cvartete.

Apropierea față de lumea ultimelor cvartete se vede cel mai clar în părțile mediane. E o alăturare creatoare, conștientă, Schubert nu-și pierde nimic din personalitatea sa. Și cît de profund umană este această muzică ! Partea lentă, *Andante con moto,* aduce mai întîi o muzică contemplativă, deasupra pasiunii. Iată concordanța cu puritatea marilor mișcări lente din *op. 130* și *op. 135* de Beethoven. Violoncelul cîntă o temă larg dezvoltată. Jocul liniilor secundare reprezintă un subtil acompaniament, aruncînd parcă un voal de maximă transparență peste melosul instrumentului solist. Ideea secundă este contrariul, meditația se înlocuiește prin acțiune dramatică, nuanțele minime prin altele maxime. Schubert, romanticul, alternează recitativele cu pasaje întregi în tremolo, obținînd efecte coloristice speciale, adesea prezente în operele contemporanului său Carl Maria von Weber, prețuit de Schubert. În plus, compozitorul folosește foarte des canonul, de plidă între violoncel și vioara primă. În general, ultimele două cvartete folosesc o scriitură mult mai polifonizată decît lucrările anterioare.

Scanned with OKEN Scanner

Scherzo-ul aparţine tipului beethovenian lărgit, un joc fantastic se perindă în faţa ascultătorului, înfricoşător la început. Motivele se dezvoltă, expresia se schimbă adesea. Schubert obţine o maleabilitate pronunţată printr-un procedeu foarte simplu : în secţiunea centrală, cîte un instrument se ţine mereu în rezervă, pentru a anima apoi prin intrarea sa discursivitatea. Desigur, preluările se înfăptuiesc cu iuţeală şi reclamă o bună sincronizare în cîntul formaţiei de cvartet. *Trio*-ul, constituie un bun prilej de etalare a unui melos cald, atît de frumos împletit, continuu sporit prin noi atmosfere tonale.

La o primă vedere, finalul apare ca un dans frenetic, bazat pe un ritm incisiv şi îndelung menţinut. De la bun început recunoaştem un caracter orchestral, ceea ce duce însă adesea la stufozitatea imaginii ; de altfel şi lungimile pot fi explicate din acest punct de vedere. Treptat însă compozitorul introduce noi elemente tematice care îmbogăţesc conţinutul. La început, acelaşi caracter oscilator minor-major ca şi în prima parte a *Cvartetului*. Apoi acţionează un motiv decis, marţial. Rareori discursul se grupează în valori mai mari, ca de exemplu în fragmentele de coral. Unul din cele mai frumoase pasaje (do diez minor) este acela în care vioara a doua cîntă în *pianissimo* o nouă temă, cantabilă şi plină de nostalgie, în timp ce ritmul implacabil pulsează mai departe la vioara primă. Contramelodia violoncelului susţine ritmic întreaga desfăşurare. Dar acum violoncelul preia, în registrul grav, tema. Peste ea, cele două viori readuc dansul. Îmbinarea acestor contrarii este magistrală, plină de efect. Dualitatea imagisticii nu ţine mult, iureşul dansului o înlătură.

Printre lucrările de cameră pentru instrumente cu coarde se cuvin menţionate încă două triouri mici ale compozitorului, pentru vioară, violă şi violoncel, scrise în anii 1816 şi 1817. Interesul maxim îl solicită desigur *Cvintetul în do major (cu două violoncele), op. 163* (1828). Această lucrare, de altfel bine cunoscută, este una din marile reuşite ale compozitorului pe tărîmul muzicii instrumentale de cameră. Schubert înlocuieşte viola a doua printr-un violoncel, ceea ce asigură o eficienţă sonoră sporită şi o nouă paletă timbrală. De altfel Boccherini (1743—1805) utilizase mult această componenţă instrumentală. Şi într-adevăr, cele două violoncele au multe de spus, partida violoncelului secund este foarte dificilă. Există o asemănare între *Cvartetul op. 161* şi *Cvintetul op. 163 :* acordul major, larg, se modifică şi aci spre aspectul minor. Totuşi, alta este acum expresia. Prima parte, *Allegro ma non troppo,* respiră o stabilitate emoţională. Tema secundă, cantabilă, este captivantă în frumu-

Scanned with OKEN Scanner

seţea ei şi pe drept cuvînt poate fi numită „Gesangsthema" : cele două violoncele „cîntă" în terţe, viorile acompaniază şi viola aduce încă un spor de culoare prin pizzicato. Pe plan melodic, Schubert este un adevărat „risipitor" ; totuşi, el ştie în această primă parte să unifice cu măiestrie discursul. Modulaţiile , varietatea faoturii instrumentale, surprind în dezvoltare la tot pasul. Trecerea la repriză, apoi repriza în totalitatea ei procură cele mai mari satisfacţii artistice.

Partea lentă, *Adagio,* este plină de contraste mari. *Mi* majorul asigură o nouă sferă tonală, deosebit de expresivă la instrumentele cu coarde. Gama sentimentelor se lărgeşte ; la început, temele poartă semnificaţii lirice, meditaţia şi nostalgia nu lipsesc. Curînd însă discursul se dramatizează, relevă o pasionalitate mult mărită faţă de lucrările anterioare de cameră, semn al subiectivizării romantice. Mijloacele alese sînt dintre cele mai diverse : vioara întîi se foloseşte de recitativ, pasajele cromatice ale violoncelului stau sub semnul unor mari frămîntări. Ritmic, de-a lungul întregii părţi se folosesc cele mai diferite structuri, trioletul schubertian nu lipseşte, de asemenea nici sincopele. În cadrul audiţiei, nimeni nu bănuieşte continuarea frămîntărilor de aci pe alt plan, şi anume în impresionantul marş funebru din cuprinsul părţii a treia, scherzo. Poate nicăieri, dramaturgia nu este aşa de strînsă, logică, ca în acest *Cvintet.* Scherzo-ul tumultuos este o hotărîtă separare de cadru dintre imaginile părţii lente (II) şi marşul funebru. *(Andante sostenuto* din scherzo). În secţiunile scherzo-ului întîlnim predilecţia compozitorului pentru varietatea planului tonal. Coloritul armonic atent gradat pătrunde o dată mai mult în muzica de cameră. Finalul este un rondo, ce vădeşte puternice afinităţi cu muzica populară. În el răsună ecouri ale muzicii maghiare, încorporate în factura muzicii schubertiene. Ca în toate finalurile scrise în ultimii ani ai vieţii, Schubert se apropie mult de stilul concertant, fără a depăşi limitele genului de cameră. Compozitorul adoptă soluţia clasică, rezolvarea problematicii generale din mişcările anterioare prin afirmarea optimismului, a bucuriei. Pe drept cuvînt, *Cvintetul* este considerat o capodoperă. Tipărit pentru prima oară mult după moartea prematură a compozitorului, în anul 1853, *Cvintetul pentru coarde* a cucerit pentru totdeauna inimile ascultătorilor şi ale interpreţilor.

Schubert a făcut investigaţii susţinute în domeniul coloristicii instrumentale. Sonorităţile ansamblurilor sale poartă întotdeauna o notă de inedit, caracteristică. Iată de pildă *Octetul* (1824) *op. 166.* Componenţa : cvintet de coarde (două viori, violă, violoncel, contrabas), clarinet, corn, fagot. Deci o prefe-

Scanned with OKEN Scanner

rință pentru timbruri calde, bogate. Clarinetul și cornul, cu funcții adesea solistice, se integrează perfect în atmosfera creată de ansamblul de coarde. Sub aspectul proporțiilor, constatăm o înclinare spre structura divertismentului, remarcată de altfel și în *Septetul* de Beethoven : Schubert construiește șase părți distincte. E o muzică plină de elan, de contraste, în care se întîlnesc deopotrivă formele mari ca sonata, dar și scherzo-ul, menuetul, tema cu variațiuni.

Cea mai cunoscută lucrare din toată creația de cameră (instrumentală !) este însă *Cvintetul în la major op. 114* (1819). Formația este unică : vioară, violă, violoncel, contrabas și pian. Din nou preferință acordată coardelor grave, de aci sfera timbrală aparte. Schubert menține conceptul clasic : două ansambluri distincte, echivalente, coarde-pian. Dar în mii de feluri, cele două corpuri se îmbină și formează un tot unitar.

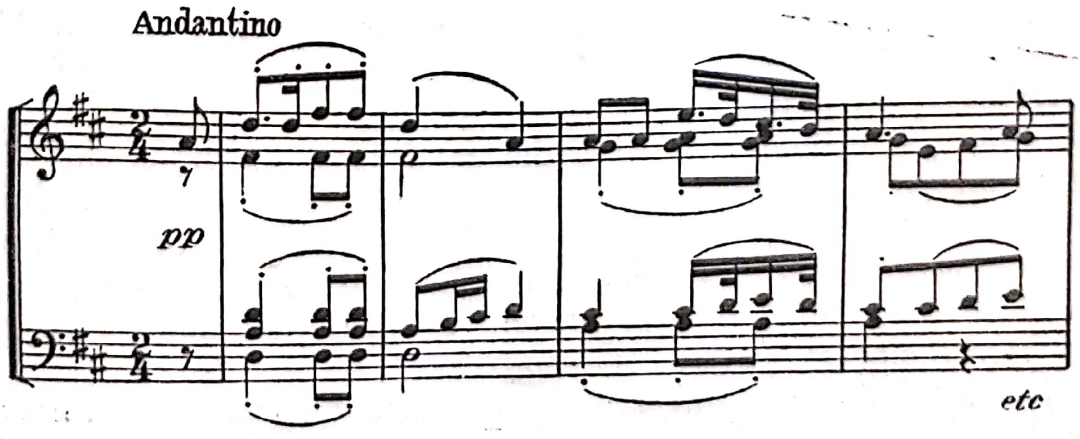
Cvintetul păstrăvilor ! Există puține lucrări în literatura universală a muzicii care să capteze în aceeași măsură. Explicația nu poate fi alta decît prezența unei melodicități cu totul ieșite din comun, și aceasta de-a lungul întregii lucrări. Într-adevăr, nu există moment care să nu respire melodie, frumusețe cuceritoare. În prima parte, grupul coardelor, în *pianissimo,* expune o melodie suavă. După o subită modulație (*fa* major), pianul preia și deapănă firul mai departe, în registrul acut, însoțit de violă. Iată un procedeu foarte caracteristic lui Schubert : situarea pianului, adesea în octave, în registrul acut, lăsînd registrul mediu și grav coardelor. De aci transparența maximă a acestor momente, atmosfera feerică ce se degajă. Expoziția este elocventă pentru înalta măiestrie a compozitorului, pe atunci în vîrstă de numai 22 de ani ! Prima secțiune tematică include multe elemente melodice strîns legate între ele ; caracteristice sînt formulele de acompaniament, viola și violoncelul în terțe însoțesc mai întîi în optimi, apoi în triole, linia viorii. Tema secundă aparține pianului, pe urmă funcțiile se inversează. Mult dezvoltată este secțiunea concluzivă *(Schluss-Satz),* plină de arabesouri și figurații de tot felul. Pretutindeni, Schubert este inspirat, original. Să urmărim de pildă începutul dezvoltării : deasupra acompaniamentului bine ritmat vioara prezintă prima temă, modificată. Apoi pianul răsună din nou cristalin deasupra coardelor, continuînd-o. Modulațiile sînt permanente. Acum contrabasul este solist, tema continuă în registrul grav și discursul tinde gradat spre aspecte din ce în ce mai complexe. Expresia linică nu se alterează nici pentru un moment. Elanul tineresc, plăcerea cîntului în ansamblu, bucuria vieții, totul duce la sonorități strălucitoare peste care plutește un farmec poetic.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua, *Andante*, sugerează o stare emoţională *(Stimmung)* mai interiorizată, calmă ; pianul, apoi vioara, exponenţii melosului, sînt însoţiţi de linia sinuoasă, nostalgică, a violei acompaniatoare. De o rară frumuseţe este secţiunea tematică secundă : viola şi violoncelul, în terţe şi sexte, cîntă o melodie plină de dor ; vioara primă suspină. Contrabasul şi pianul, în şoaptă, menţin ritmul implacabil şi fundalul armonic. După avîntul pianului, acestuia i se asociază vioara ; în această secţiune conclusivă are loc un amplu dialog, cu nuanţe reflexive. Repriza acestei forme de sonată fără dezvoltare este cu totul neobişnuită. Discursul, iniţial în *fa* major (deci repriza ar trebui să revină tot la *fa* major) se mută în *la bemol* major. Unii cercetători au văzut în aceasta o stîngăcie, nerealizîndu-se dezvoltarea. Nici pe departe ! Amintim că şi Mozart foloseşte pe alocuri, în părţile lente, forma de sonată fără dezvoltare. Schubert este un mare colorist, şi culoarea se supune expresiei. Această mutaţie spre *la bemol* major corespunde năzuinţei spre o stare şi mai intimă, însă mai lirică şi interiorizată, şi astfel compozitorul alege *la bemol* majorul, tonalitate cu sonorităţi catifelate, învăluite. Trebuie să ne gîndim la rafinamentul tonal al unui Chopin, Schumann, Brahms şi chiar Beethoven, pentru a înţelege această trăsătură de tip romantic în creaţia lui Schubert.

În scherzo *(Presto)*, exuberanţa ritmică şi jocul sonorităţilor îşi fac loc. Trio-ul constituie prilejul de repaus şi de comunicare lirică între instrumentele de coarde. Pianul se menţine mereu într-un registru eteric. Partea a patra, temă cu variaţiuni, este de fapt mişcarea centrală a întregului, partea căreia lucrarea îi datorează subtitlul „Cvintetul păstrăvilor". Tema este identică cu melodia liedului *Die Forelle* al autorului. Ansamblul de coarde o expune în întregime, neînsoţit de pian :

TEMA



Scanned with OKEN Scanner

În prima variaţiune tema aparţine pianului ; ea răsună în toată simplitatea ei, în octave şi în registrul acut, în timp ce viola şi vioara, apoi şi violoncelul, o acompaniază, susţinînd armonia. Variaţiunile ce urmează sînt dificile, ceea de a doua fiind rezervată violinei, iar cea de a treia pianului. Tema se menţine constant la unul din instrumente. Variaţiunea a patra include tradiţionalul contrast : *Minore*. Neobişnuită şi binevenită este variaţiunea a cincea. Un nou climat tonal îşi face loc (*si bemol* major), violoncelul solist este ingenios acompaniat prin acordurile transparente ale pianului. Factura are un aspect filigranat, mult măiestrit. Dacă riscul sentimentalismului era evident pînă aici, variaţiunea finală cade în extrema cealaltă, tema primind un aspect dansant *(Allegretto)*. Schubert nu este dispus să filozofeze în aceste variaţiuni, fapt ce se întîmplă în aceşti ani în creaţia beethoveniană. Schubert cîntă, cîntă nestingherit.

Opoziţia dintre ansamblul coardelor şi pian se vede cel mai bine în partea a cincea, *Finale,* în prima secţiune. Apoi colaborarea devine mai strînsă, triolele pianului învăluie discursul coardelor. Buna dispoziţie în această lucrare nu este umbrită nici pentru o clipă. Schubert se află în momentele fericite ale vieţii sale, la Steyr, pitoreasca localitate austriacă, în mijlocul naturii însorite şi al prietenilor.

În domeniul trioului pentru pian, vioară şi violoncel, Schubert a creat două lucrări deosebit de însemnate, *op. 99* şi *op. 100*, ambele scrise în anii 1826/1827. Mai cu seamă cel în *si bemol major op. 99, „Marele trio"*, este un bun al tuturor formaţiilor. Impresionantă este construcţia primei părţi, atît de echilibrată, plasticitatea facturii instrumentelor şi expresivitatea substanţei melodice. Genialul Schubert a continuat acolo unde s-a oprit Beethoven. Tehnica de dezvoltare este acum alta : Schubert nu desface propriu-zis materialul expoziţiei în motive ci îi imprimă, prin varierea continuă a planului tonal ca şi a registraţiei virtualităţi expresive sporite. Independenţa vocilor este foarte pronunţată. Individualizate astfel, ele se completează mereu. Mai cu seamă violoncelului îi revine un rol însemnat în expunerea materialului melodic.

Măreţiei primei părţi îi urmează duioşia expresiei din *Andante un poco mosso*, partea a doua. Melodia, „un cîntec fără cuvinte" am spune, revine violoncelului, apoi dialogul vibrant se prelungeşte mult, cuprinde toate instrumentele. Agitaţia secţiunii centrale se rezolvă în revenirea (din nou modificată tonal !) a melodiei iniţiale. Compozitorul se decide cu greu să încheie această parte, într-atît de mult are de spus de destăinuit.

Scanned with OKEN Scanner

În trio, verva binecunoscută este mai redusă, atmosfera mai meditativă. Nu lipseşte nici graţia şi nici izbucnirea pasională. Totul e însă măsurat, gîndit pînă la cele mai mici amănunte. Trio-ul aparţine viorii şi violoncelului, pianul acompaniază acordic. Finalul, un rondo de mari proporţii, porneşte cu o melodie veselă ; curînd însă se iveşte un alt element, cu o expresie hotărîtă, incisivă. Cu mult meşteşug, compozitorul construieşte imitaţii polifonice pe mari suprafeţe, variind mereu expresia, nuanţa dinamică, culoarea, metrica. *Presto*-ul final curmă cu brutalitate jocul delicat, plin de duioşie, comunicativitatea fără precedent a instrumentelor. Totuşi, după acest impuls eroic, lirismul optimist se impune şi încheie gama stărilor expresive proprie lucrării. În acest „marş de încheiere" Schubert îşi exprimă concepţia sa optimistă.

Trio în mi bemol major op. 100 este mai puţin cîntat, poate datorită caracterului său uneori clasicizant, comparat cu trioul precedent, cu *Cvintetul cu pian* sau cu ultimele cvartete schubertiene. Totuşi lucrarea conţine valori de prim ordin. Substanţa este mai puţin schubertiană, mai puţin cantabilă şi poate mai puţin bogată. Veşnic preocupat pentru adîncirea şi diversificarea mijloacelor sale, Schubert accentuează aci latura de construcţie. Pe planul tonal al primei părţi, *Allegro,* şi mai cu seamă în dezvoltare, Schubert utilizează relaţii tonale cu totul neobişnuite, lărgind astfel conceptul clasic. Conflictul se mută astfel cu ajutorul varietăţii (şi opoziţiei) tonale pe o nouă coordonată.

Partea lentă, *Andante con moto,* are multe asemănări cu un marş funebru, prin ritm şi expresie. Din nou, violoncelul cîntă îndelung, acompaniat de pian. Impresionant este freamătul tremoloului la pian, cu armonia sa cromatică şi creşterea continuă ce culminează într-un paroxism, încleştarea generală în *fff* (pornită din *pp).* Tema se supune unor variaţii neîntrerupte pînă cînd, prin epuizare (după alte gradaţii imense), agitaţia se elimină.

Scherzo-ul nu ascunde, în ciuda începutului simplu în canon (pian-vioară şi violoncel), o agitaţie lăuntrică. Aceeaşi simplitate, lipsită aparent de o problematică mai adîncă, la începutul finalului. Apoi se creează o imagine fantastică, produsă de optimile (repetare de sunet) viorii în timp ce pianul menţine un acompaniament sacadat. Dar surpriza cea mare o găsim în mijlocul secţiunii în *si* minor (la litera G) cînd tema părţii a doua revine ciclic, cu alte valori ritmice ! De altfel această temă, expusă pretutindeni de violoncel, încheie finalul (ultimele trei pagini, litera U). Iată aşadar o tendinţă de rezolvare ciclică a problematicii întregului. Avînd în vedere multiplele însuşiri ale lu-

Scanned with OKEN Scanner

crării, ea se cere mult mai des cîntată și prețuită, deoarece procură mari satisfacții artistice.

Cu aceasta n-am epuizat încă lista creațiilor de cameră ale compozitorului. Trebuie să amintim în primul rînd cele trei *Sonatine* pentru vioară și pian *op. 137* (1816). Mai cu seamă prima, în *re major*, este mult cîntată. Formele sînt foarte scurte, concise. În prima sonatină, veselă și plină de antren, menuetul lipsește. Celelalte două însă, în *la minor* și în *sol minor* includ cîte un Menuetto. În ciuda lipsei de pretenții mai mari, în aceste pagini inspirate sălășluiește multă muzică expresivă, realizată cu finețe. Un *Duo, op. 162*, scris în anul 1817, de fapt o sonată pentru vioară și pian, este aproape uitat astăzi. Multe lucruri sînt reușite, de pildă începutul primei părți *(Allegro moderato)*: peste unduitoarea linie a basului (pian) și a pulsației acordurilor, se deapănă melodia viorii. Și aci, proporțiile se apropie de cele ale sonatinei; substanței îi lipsește însă ceva din proverbiala expresivitate a melosului schubertian. Aceste calități sînt însă întru totul prezente în *Sonata arpegione*. Lucrarea, scrisă în anul 1824 pentru un instrument cu șase coarde, asemănătoare gambelor, instrument inventat de vienezul Georg Staffer, se bucură și astăzi de interesul instrumentiștilor. Instrumentul numit „arpegione" nu a rezistat, sonata însă da. Ea se cîntă astăzi în mai multe versiuni, pentru violoncel și pian, violă și pian, există și adaptări pentru violoncel și orchestră. Dovada trăiniciei melosului este astfel făcută de muzicienii ce caută să pună în valoare lucrarea compozitorului.

În rîndul lucrărilor de mare interes, puțin cunoscute încă, trebuie menționate două lucrări pentru vioară și pian: *Rondo-brillant op. 70* (1826) și *Fantezia op. 159* (1827). Compozitorul nu s-a simțit atras spre genul concertant, dovadă lipsa unor lucrări de acest fel. Totuși, în ultimii ani ai vieții, se observă o mai mare atenție acordată aspectului concertant al partiturilor. Această tendință se concretizează în *Rondo în si minor*. O introducere lentă precede un *Allegro* mult dezvoltat. Este, în mare, o replică schubertiană dată primei părți a *Sonatei „Kreutzer"* de Beethoven. Discursul este foarte masiv, impregnat cu elemente melodice incisive, pline de relief. Travaliul motivic, atît de rar întrebuințat înainte, se manifestă pe mari suprafețe; vioara, bine tratată, trebuie să facă față unui partener puternic, cu mai multe resurse. Ritmurile specific schubertiene sînt omniprezente. Orientarea spre monumental este foarte vizibilă în încheierea lucrării, *Piu mosso*, aducînd dezlegarea majoră a acțiunii.

Fantezia în do major op. 159 este o lucrare de mari proporții cu multe particularități. Prima parte, oarecum introductivă,

Scanned with OKEN Scanner

Andante molto, evoluează pe trei elemente : vioara expune larg o melodică cvasi recitată, mîna dreaptă a pianului întreţinînd prin tremolo-ul continuu o stare vagă, de incertitudine, mărită încă prin motivul ostinat intonat de mîna stîngă. Este liniştea dinaintea furtunii. Urmează un *Allegretto* trepidant, liber, iar după o pauză generală se aude reluarea temei în canon. Apoi melodia se supune unor schimbări variate. Punctul culminant este momentul lent, *Andantino*, o temă expresivă în *la bemol* major cu multe şi dificile variaţiuni. La încheierea acestora, mişcarea introductivă revine, mult scurtată însă. Finalul îşi face loc acum *(Allegro vivace)*, aducînd după atîta frămîntare, descătuşarea expresiei. Această încheiere luminoasă şi apoteotică *(do* major) este răspunsul la prima parte. Aşadar lucrarea este perfect unitară.

Amintim încă o lucrare, unică în felul ei, *Introducere şi variaţiuni pe tema „Trockne Blumen"* (un lied din ciclul *Frumoasa morăriţă)* pentru flaut şi pian, *op. 160* (1824). Partea flautului poate fi cîntată şi la violină. În introducere pianul sugerează stări emoţionale dintre cele mai variate. De fapt ea este o „variaţiune de caracter" asupra conţinutului general inclus în lied, o meditaţie ce degajă totodată o pronunţată nelinişte. Variaţiunile, deşi magistrale, se menţin însă în limitele tipului ornamental. Găsim permanenta opoziţie minor-major. Inventivitatea variaţională este mare, înlesnind conturarea unor imagini de adîncă poezie. Penultima variaţie foloseşte canonul (între pian şi vioară), iar ultima este un marş ; o ultimă concluzie, bogat ornamentată, încheie lucrarea.

Printre contemporanii lui Schubert trebuie numiţi poetul şi muzicianul E. T. A. Hoffmann (1776—1828) şi Carl Maria von Weber (1786—1826). Poetul E. T. A. Hoffmann a scris între altele mai multe opere (12), o simfonie, sonate pentru pian, lucrări uitate astăzi. El a scris însă şi un *Cvintet pentru harpă şi coarde*, ceea ce îi asigură un loc printre primii muzicieni romantici care au căutat să asocieze acest instrument plin de virtualităţi coloristice ansamblului de coarde.

Operele lui Carl Maria von Weber au cucerit scenele lumii, de pildă *Oberon, Freischütz*, în mai mică măsură operele *Preciosa* şi *Euryanthe*. Dintre lucrările sale concertante s-au menţinut un *Konzertstück pentru pian şi orchestră*, concertele pentru clarinet, fagot, corn *(Concertino)*. Muzica sa de cameră este însă în general uitată. Ea este foarte vastă, cuprinde şase sonate pentru vioară şi pian, mai multe lucrări pentru clarinet şi pian, cîte

Scanned with OKEN Scanner

un trio, un cvartet şi un cvintet cu pian. Totuşi, compozitorul a intrat în conştiinţa lumii drept un mare compozitor de operă.

Ludwig Spohr (1784—1859), cunoscut îndeosebi datorită concertelor sale pentru vioară şi orchestră (15 la număr) dintre care se remarcă *Concertul nr. 8 „In form einer Gesangszene"*, şi datorită lucrărilor cu certă valoare pedagogică în domeniul viorii, a scris nu mai puţin de 33 de cvartete de coarde. Spohr s-a preocupat mult de formaţiile mai mari, a scris cvintete de coarde (7), cîte un sextet şi nonet, iar în octet include şi instrumente de suflat. Duetele pentru două viori sînt cîntate şi astăzi în cercurile de amatori. Stilul este atractiv, compozitorul ştiind să satisfacă dorinţele instrumentistului prin îmbinarea cantabilităţii cu efecte violonistice. Caracteristice sînt pasajele sale scrise într-o manieră proprie, predilecţia pentru cromatisme.

În muzica sa de cameră, Ludwig Spohr este adeptul unui stil concertant, imprimînd mai cu seamă primei viori o notă vădită de virtuozitate. La vremea lor, lucrările apărute între anii 1814 (primele două cvintete compuse în 1813 la Viena unde Spohr era concertmaestrul orchestrei de la „Theater an der Wien" /1812—1816/) şi 1854 *(Cvintetul nr. 7* compus în 1849), au avut un larg răsunet. Un bun cunoscător al muzicii de cameră, Wilhelm Altmann, dedică lucrărilor de cameră ale lui Spohr pagini însemnate de analiză *(Handbuch für Streichquartettspieler,* 1929, volumul 3).

Spohr trebuie considerat şi creatorul octetului de coarde, mai precis al dublului cvartet de coarde, conceput oarecum după tehnica corală cunoscută sub denumirea de *„Chori spezzati"*. De obicei însă primul cvartet este exponentul principal, cu funcţii solistice, ansamblul secund acompaniază mai mult. Primul din cele patru duble-cvartete a fost compus încă în anul 1822, deci în anii marelui avînt în creaţia lui Beethoven şi Schubert. Stilul concertant (nu trebuie uitat faptul că Spohr a fost unul din cei mai străluciţi violonişti ai timpului) se află însă în contradicţie cu cerinţele echilibrului necesar facturii de cameră. Joseph Joachim a cîntat uneori dublele cvartete ale compozitorului. Dar ele n-au rezistat exigenţelor timpului.

Adevăratul creator al octetului de coarde este Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847), muzician de mare cultură, preţuit ca pianist, compozitor şi dirijor, venerat de muzicienii timpului său. *Octetul în mi bemol major op. 20,* o capodoperă, este o creaţie de tinereţe, terminat fiind în anul 1825, deci un an după *Octetul op. 166* (1824) pentru coarde şi suflători de Franz Schubert. Referitor la această lucrare Mendelssohn-Bar-

Scanned with OKEN Scanner

tholdy notează : „Acest *Octet* trebuie cîntat, la toate instrumentele, în stilul unei simfonii ; nuanțele de *piano* și *forte* trebuie mult separate și mai precis reliefate decît se face în piese de acest gen“ [29]. Deci, pregnanță sonoră, claritate în planuri, precizie în execuție. *Octetul* se caracterizează nu numai printr-o melodică abundentă și de foarte bună calitate, ci și prin noutatea efectelor instrumentale, prin buna închegare a instrumentelor într-o factură complexă. Mijloacele polifonice, ca de exemplu în fuga sclipitoare, sînt adesea prezente, extinse pe mari suprafețe. Deși se află la răscrucea dintre stilul de cameră și cel orchestral, lucrarea beneficiază de o judicioasă dozare a amănuntelor. Impresionante sînt în acest *Octet,* secțiunile concluzive ale mișcărilor extreme (I și IV), unde întîlnim îmbinări de mare eficiență.

Printre lucrările prea rar cîntate și aproape necunoscute ale compozitorului se numără două cvintete de coarde (cu două viole), *op. 18 în la major* (1826 și 1832) și *op. 87 în si bemol major* (1845), un *Sextet cu pian* ca și trei cvartete cu pian. Sonatele pentru violoncel și pian (două) și *Sonata pentru vioară și pian* trezesc interes, se înscriu însă foarte rar în programele serilor de recital.

Cînd vorbim de creația lui Mendelssohn-Bartholdy, în mod spontan ne vin în minte cele opt caiete de *Lieder ohne Worte* (cîntece fără cuvinte), simfoniile *(„Italiana“* și *„Scoțiana“),* concertele pentru pian, pentru vioară, corurile sale de o rară frumusețe. În genul muzicii instrumentale de cameră trebuie să analizăm cele șapte cvartete de coarde, rod al unor ample investigații, și nu mai puțin cele două trioun pentru pian, vioară și violoncel, lucrări atît de îndrăgite.

Cvartetele de coarde ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy constituie un tip caracteristic, destul de izolat în literatura genului. Cînd le judecăm, trebuie să avem în vedere o tendință generală în muzica de cameră a timpului (exceptînd creația lui Beethoven și Schubert), aceea de dezvoltare a stilului virtuoz. Aspectul concertant pătrunde, se imprimă astfel și muzicii de cameră, și asta de multe ori în dauna substanței. Acest dezechilibru, evident la Spohr, prezent însă în lucrările atîtor compozitori pe care istoria muzicii le-a înregistrat doar, a făcut ca lucrările lor să fie date uitării. Desigur, este vorba de unitatea conținutului și a formei, un principiu sever, o cerință estetică de prim ordin. Vorbind în mod general, se poate spune că el este

[29] W. Altmann, *Op. cit.,* vol. III, pag. 311.

Scanned with OKEN Scanner

arbitrul primei faze, eliminatorie, în concursul timpurilor. În mod cert, virtuozitatea imprimată viorii prime, îndeosebi, contravine acestui principiu spărgînd unitatea lucrării.

Felix Mendelssohn-Bartholdy ocupă, mai cu seamă în cvartetele scrise în deceniul al treilea al secolului XIX, o poziție contrară, exagerînd însă în acest sens. Scriitura sa, fără cusur în conducerea vocilor, este mai degrabă vocală (corală) decît instrumentală. Negăsind încă „formule" noi de acompaniament, preluîndu-le pe cele uzuale la Haydn, Mozart și la tînărul Schubert (1816—1817), ca de exemplu figurația armonică în optimi, compozitorul nu ajunge încă la o factură eficientă. Totuși, prima lucrare, *Cvartetul în mi bemol major op. 12,* este, mai cu seamă în melodica sa, foarte personală. Aici este folosită introducerea lentă (de tip beethovenian), continuată printr-un *Allegro non tardante*. Dezvoltarea îmbracă un caracter polifonic, măiestrit, însă marile contraste lipsesc. Dar compozitorul inovează : introduce în miezul cvartetului (partea a doua, *Allegretto)* o piesă de gen, realizată cu finețe : *Canzonetta.* Iată o inițiativă pe care toți romanticii o vor saluta, imitînd-o. Dar este totodată divorțul intentat dramaturgiei clasice pe tărîmul cvartetului, urmat de multe ori de slăbirea unității întregului. Compozitorul, simțind parcă pericolul fragmentării, readuce în final în mod ciclic un fragment din prima parte.

În *op. 13, la minor,* compozitorul face noi investigații. Introducerea lentă este din nou prezentă *(Adagio)* însă forma de sonată este mai bogată, ritmul mai variat iar vocile sînt mai independente, mai mobile sub raportul circulației. Chiar și registrația este îmbunătățită. Trei lucruri înnoitoare se află în părțile mediane. În *Adagio non lento* se întrebuințează, după pilda clasicilor, stilul fugat, cu foarte bune rezultate. Secțiunea mediană *(Poco più animato)* folosește pentru scurtă vreme recitativul acompaniat (vioara primă), deci un procedeu destul de singular în literatura genului ; apoi scriitura polifonică domină din nou. Partea a treia este un intermezzo, formă intens cultivată de toți romanticii, desigur în mod diferit. Vioara întîi aduce în *Allegretto con moto* o melodie dansantă, acompaniată în pizzicato de restul instrumentelor. Iată un efect nou în cvartetul de coarde, după *Serenada* din *Cvartetul op. 3 nr. 5* de Joseph Haydn. Hotărît, compozitorul caută diversitatea și o dobîndește, în dauna unității însă. Începutul finalului, *Presto,* este un veritabil recitativ și acesta se remarcă adesea, alături de ținuta polifonică a părții. Încheierea, *Adagio come primo,* este o rezumare ciclică, plină de căldură și poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Aci este locul *Cvintetului în la major op. 18 cu două viole*, deoarece această lucrare se leagă direct de linia cvartetelor anterioare. Sonorități pline, frumoase, imagini în continuă prefacere sînt incluse în prima parte, *Allegro con moto*. Dacă și substanța melodică ar fi la fel de realizată ! Forma captează atenția. Partea a doua este un *intermezzo* cu o mișcare lentă, *Andante sostenuto*. Deosebit de interesant este scherzo-ul polifonic, de tip beethovenian. Muzica scherzo-urilor mendelssohniene, de pildă atmosfera din *Visul unei nopți de vară (Sommernachtstraum)*, din *Octetul pentru coarde* (scherzo) sau din multe piese pentru pian, a fost numită *„Elfenmusik"* (muzica ielelor). Iată interpretarea pe care au dat-o romanticii, cu fantezia lor bogată. Pagini de-a rîndul, în acest scherzo-fugă, nuanțele rămîn minime ; *pianissimo* se indică permanent tuturor vocilor. Foarte, foarte tîrziu vine o creștere de patru măsuri ce duce la un *forte*, apoi la un *fortissimo*, și din nou șoapta continuă îndelung. Mendelssohn întrebuințează astfel o regie dinamică cu totul neobișnuită, extraordinară ca efect, ce plasează conținutul în domeniul fantasticului. Finalul cvintetului, orientat spre strălucirea ansamblului, încheie cu brio o lucrare matură, echilibrată.

Ciclul de cvartete op. 44 conține lucrări mult cîntate, mai cu seamă în rîndurile formațiilor de amatori. Ele stau sub semnul unei măiestrii accentuate ; dar în ansamblul lor, ele se aseamănă mult. Compozitorul nu evoluează în acest gen, se menține în limitele unui stil creat o dată pentru totdeauna. În cvartetele sale, autodepășiri nu există începînd cu op. 44.

Prima parte a *Cvartetului în re major* (op. 44 nr. 1) primește un elan puternic prin tema primei viori. Foarte expresivă este tema secundă, în care se întrunesc instrumentele ca într-un cor. Din nou, prima temă acționează ca un arc (prin arpegiul-anacruză), aruncă parcă totul înainte. Este partea care „se lasă cîntată", bine clădită și gradată de mîna sigură a muzicianului experimentat. Surpriză în partea a treia : un Menuetto liric ce și-a pierdut întru totul caracteristicile inițiale, dansante. Partea a treia, în fond un intermezzo, aduce ecoul de „Cîntec fără cuvinte". Factura simplă are multă grație, degajă o ușoară melancolie romantică. Aceasta este spulberată de către finalul, *Presto con brio*. Aci e locul acțiunii avîntate, febrile.

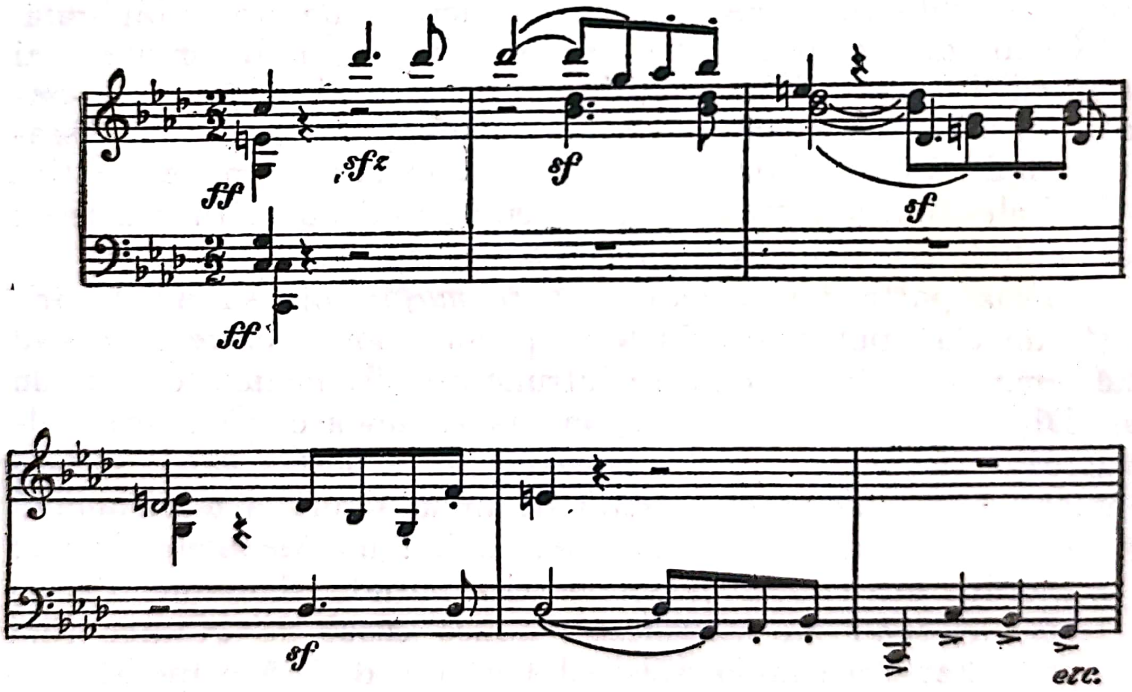
Un caracter pasional este propriu *Cvartetului în mi minor* (op. 44 nr. 2). Sincopele primei părți, *Allegro assai appassionato*, sînt grăitoare. Accente patetice, pasaje în șaisprezecimi, o stare agitată contrastează cu calmul și lirismul temei secunde. Cea mai realizată parte este scherzo-ul cu muzica sa sclipitoare (*mi* ma-

Scanned with OKEN Scanner

jor), bine ritmată. Compozitorul realizează aci un nou tip de scherzo, fără trio, bazîndu-se pe motive bine conturate, distincte, pe care le dezvoltă aidoma unei forme de sonată. Este o inovație de răsunet. Partea lentă *(Andante)* este de-a dreptul un lied instrumental. Finalul se acordă cu expresia primei mișcări. Compozitorul rămîne consecvent : lucrarea se încheie tot în minor, evită rezolvarea majoră.

Lucrarea a treia a ciclului, în *mi bemol major* (op. 44 nr. 3) nu prezintă un interes egal celor anterioare. Substanța este prea puțin adîncită, deși pe plan tehnic compozitorul animă mult discursul prin varietatea facturii instrumentale. Din nou, scherzo-ul este cea mai atractivă parte, înviorată și prin secvențele în stil fugat, realizate cu fantezie și finețe.

Cvartetul în fa minor (op. 80) este o lucrare dramatică, de mari proporții. Intrarea în *Allegro vivace assai* este vijelioasă ; creșterea de asemenea imensă, dureroasă, și culminează în exclamații :



Foarte reușită este secțiunea tematică secundă, pătrunsă de un lirism fin și totuși ardent, frămîntarea interioară rămînînd prezentă. Compozitorul renunță la repetarea tradițională a expoziției. Dezvoltarea, foarte lungă și intensă, culminează într-un șir de secvențe ascendente de mare forță expresivă. Mai mult decît în lucrările anterioare, cele două teme se înfruntă, se in-

fluenţează. Prima parte formează o unitate bine conturată în care acţiunea contrariilor dramatizează întreaga desfăşurare. Încleştarea devine maximă în încheierea părţii, *Presto.* Unisonul lung, de patru octave timp de nouă măsuri, se destramă apoi, schimbîndu-se într-o armonizare plină.

Partea a doua, *Allegro assai,* conţine o muzică ciudată. La început, caracteristice sînt sincopele viorii prime ce se reflectă în întreaga ţesătură. Cele două secţiuni corespund tipului vechi de menuet (ca formă), conţinutul este însă nou, învolburat, romantic. Secţiunea mediană, asemănătoare unui trio şochează de-a dreptul. Discursul se deapănă pe două planuri, relativ independente. Viola şi violoncelul menţin în unison (la octavă) un bas ostinat lung de 16 măsuri, sumbru, îl repetă de mai multe ori (pe alocuri neesenţial modificat), în timp ce viorile deapănă peste acest fundal o melodie tînguitoare, şi ea obsedantă. Apoi totul se repetă da capo. Partea a treia, *Adagio,* poate fi asemuită cu o romanţă. Melodica generoasă, armonizarea simplă ca şi factura instrumentală în general, fac ca această parte să fie mult îndrăgită de interpreţi. Finalul este una din acele părţi despre care se poate spune că sînt concepute „la pian", adică, în care se ţine insuficient cont de posibilităţile instrumentelor de coarde. Fără să exagerăm în acest sens, putem spune că tremolo-ul des întrebuinţat la violoncel, în intervale ce necesită executarea lui pe două coarde — de pildă bariolaje de cvintă, sextă — îngreunează mult execuţia, frumuseţea tonului fiind îngrădită. Întreaga parte este de altfel destul de dificilă ; ea place însă prin dinamismul ei.

Cvartetul op. 81 nu este o lucrare închegată de autor, ci o alăturare de mişcări compuse în ani diferiţi. Succesiunea părţilor, aşa cum se află expusă în partitura editurii Eulenburg, nu satisface. Se pot propune mai multe variante şi credem că cea de mai jos creează un echilibru mai pronunţat : I Capriccio *(Andante con moto, Allegro fugato, assai vivace)* în *mi* minor (compus în 1843) ; II Scherzo *(Allegro leggiero)* în *la* minor (1847) ; III Fuga *(A tempo ordinario)* în *mi* bemol major (1827) şi *Andante* în *mi* major (1847). Eventual, părţile II şi III pot fi inversate.

În ciuda faptului că, oricum, o unitate a întregului nu se obţine, acest *op. 81* conţine multe pagini reuşite. Bunăoară sclipitorul fugato din *Capriccio,* atît de bine realizat deşi tema este destul de convenţională. Magistrală este însă fuga, bine clădită şi de efect, atunci cînd tempo-ul nu se ia prea rar. Nici

Scanned with OKEN Scanner

scherzo-ul n-are cusur, dar mai îndrăgit este liedul variat din *Andante*, învăluit în generoasa tonalitate *mi* major.

Dacă cvartetele lui Felix Mendelssohn-Bartholdy nu se pot situa pe aceeași treaptă cu însemnatele sale lucrări din alte genuri de creație, în genul muzicii instrumentale cele două trio-uri pentru pian, vioară și violoncel, compensează din plin. Ele sînt foarte cunoscute, mult cîntate și am spune că op. 49 în *re* minor (primul trio) este una din cele mai populare compoziții de acest gen. Acest fapt se datorează desigur expresivității mari a substanței melodice, tratării pline de fantezie, judiciozității construcției. Romanticii, în avîntul lor, neglijează adeseori concizia formei. Aci însă pianistul de mare clasă, dublat de însușirile de compozitor și dirijor, știe să dozeze, să construiască, să varieze mereu expresia.

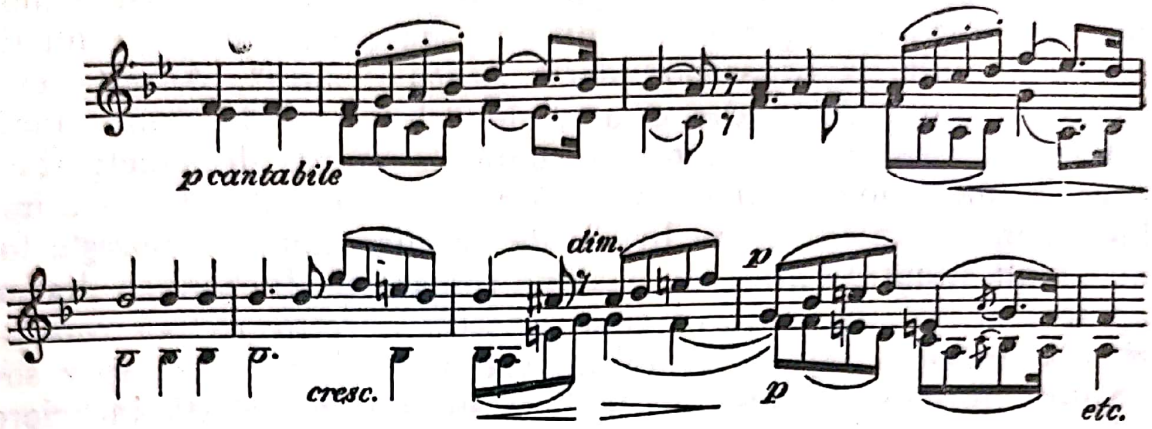
Violoncelul cu timbrul său baritonal, bărbătesc, cu gama lui atît de largă în posibilități expresive și tehnice, iată interpretul ideal pentru muzica învolburată și agitată propusă primei teme din *op. 49*. Pianul țese o pînză sonoră în continuă prefacere ; asociindu-se și vioara, instrumentele unite realizează arcul primei fraze, de o mare frumusețe. În capitolul anterior am văzut, analizînd creațiile lui Beethoven, o lentă dar hotărîtă atragere a violoncelului în discursul formației de trio ; Schubert merge tot pe această linie, dar Mendelssohn o desăvîrșește. Violoncelul devine exponent principal, vioara i se asociază, pianul se alătură și încheagă formația. Din acest punct de vedere, echilibrul în trioul în *re* minor este pe deplin realizat. În afara ținutei melodice imprimată celor două instrumente de coarde trebuie relevată pianistica mendelssohniană, plastică, variată și de mare efect.

Dar să continuăm șirul analizei. Tema secundă se încredințează tot violoncelului. Discursul este mai calm, încă mai cantabil, instrumentele se împletesc într-un dialog strîns. Dezvoltarea începe șovăielnică și devine dramatică, furtunoasă. Treptat însă redevine lirică, frămîntarea se potolește. Repriza aduce tema primă a violoncelului, însoțită de contramelodia descendentă a viorii, de o mare gingășie. Repriza este mult scurtată, deoarece îi urmează o nouă dezvoltare (în coda), amplă, încleștată. Drept o consecință a confruntării și a întrepătrunderii temelor, în coda tema a doua, inițial lirică, primește o expresie vibrantă, eroică. Proporțiile sînt cu adevărat monumentale, secțiunile complexe.

Lirismul culminează în partea a doua, *Andante con moto tranquillo*, un lied în conținut și formă, realizat cu o măiestrie

Scanned with OKEN Scanner

remarcabilă. Elocventă pentru factura acestuia este prima parte a temei, inițial expusă de pian, reluată apoi de cele două instrumente cu coarde :



Scherzo-ul și finalul aparțin ritmului. Expresia nu este neglijată ; vedem în *Allegro assai appassionato (Finale)* aceeași tendință de concordare a mișcărilor extreme. Încă o dată, în tema secundă, cele două instrumente de coarde, dar mai cu seamă violoncelul, își desfășoară splendidele sonorități. Încheierea majoră, un chiot de bucurie, aduce o creștere din ce în ce mai mare, stăvilită doar de acordurile incisive.

Trio-ul al doilea, în do minor op. 66, a fost dedicat lui Ludwig Spohr. Acesta nu este singurul violonist cu care Mendelssohn menține relații strînse, trebuie să-l menționăm și pe Ferdinand David (1810—1873), chemat de Mendelssohn în 1836 drept concertmaestru al orchestrei „Gewandhaus" din Leipzig. David, profesorul lui J. Joachim, este autorul unei celebre metode pentru vioară, și al unei culegeri foarte răspîndite : *„Hohe Schule des Violinspiels"*, lucrare amintită înainte.

Acest *Trio în do minor* are multe particularități și se cere mai des cîntat. Evident, compozitorul încearcă un drum nou. În acest sens trebuie înțeles caracterul fragmentar, travaliul motivic din expoziția primei teme *(Allegro energico e con fuoco).* Începutul este misterios, instrumentele sînt cuplate în octave, pianul susține coloane acordice, apoi recurge la arpegii. Materialul melodic devine, se formează pe parcurs, nu este oferit dinainte ca în *op. 49.* Cantabilitatea caracteristică emană din tema secundă. Pe tot parcursul primei părți compozitorul adîncește latura coloristică, modulațiile sînt mai dese, mai îndepărtate ; și planul tematic este mai frămîntat, scriitura pianistică mai concertantă. Sînt semnele generale ale evoluției muzicii din prima parte a secolului nouăsprezece. Partea lentă, *Andante espressivo,*

folosește tot forma de lied (ca și în *op. 49*), expresia ca și mijloacele sînt foarte apropiate de „cîntecul fără cuvinte", prototip creat de autor.

Scherzo-ul, *Molto allegro quasi presto*, un „perpetuum mobile" cu ingenioase procedee imitative, face tranziție spre un final mai mult *„a capriccio"* decît *„appassionato"*. Aceasta este expresia liniei descendente a violoncelului, unde nona mică, interval caracteristic aci, este urmată de un șir de sunete staccate. Tema a doua, frumos arcuită și bogat armonizată, este îmbibată într-o cantabilitate lirică. Pe parcurs, autorul sporește tot mai mult situațiile pline de pasiune romantică. Încheierea devine apoteotică : în *do* majorul final se află o retrospectivă concluzivă și muzica respiră optimism. Ca nicăieri, tendința spre sonorități aproape orchestrale se face simțită în această încheiere triumfătoare.

Hotărît, muzica intrase într-o fază nouă, conceptul romantic determinase și în această artă ivirea unei optici noi. Procesul, văzut în timp, a fost totuși mai lent decît de pildă în literatură, în poezia vremii. Aceasta din cauza faptului că muzica, poate mai mult decît oricare artă, este legată de forma ei. Prefacerile de structură (planul arhitectonic, mijloacele de expresie în general) sînt lente în muzică. Deseori, conținutul nou se exprimă în forme vechi. Formele clasice, de loc imuabile, n-au putut fi însă înlăturate datorită organicității lor maxime, elementare. Pe planul formelor mari de cameră, Schubert ca și Mendelssohn-Bartholdy caută concordanța dintre noul conținut de tip romantic și particularitățile formei clasice. Formele genului instrumental de cameră, sonata trioul, cvartetul, reclamă o arhitectonică echilibrată, atent concepută, puncte de reper bine distribuite, de greutate. Iată cu ce subiectivismul romantic nu s-a împăcat întotdeauna la început. Muzicienii ce urmează acestor mari creatori de frumos, lui Schubert și Mendelssohn-Bartholdy, vor extinde cu toate forțele lor creatoare virtualitățile noului care s-a constituit.

Scanned with OKEN Scanner

Apogeul muzicii romantice

CAPITOLUL VII

În vîrstă de numai 23 de ani, Robert Schumann exclamă : „...*Die Kunst wird die grosse Fuge sein, in der sich die verschiedenen Völkerschaften ablösen im Singen...*“ (Arta va fi marea fugă, în care diferitele popoare se alternează în cînt) [30]. Schumann sesizează printre primii esenţa noilor fenomene ce se petrec în muzică : secolul XIX poate fi recunoscut drept leagănul şcolilor naţionale. E suficient să amintim lumea creaţiilor unor compozitori ca Glinka şi Ceaikovski, Smetana şi Dvořák, Chopin, Liszt sau Grieg, pentru a ne forma o imagine asupra diversităţii fenomenelor muzicale proprii acestei perioade.

Romanticii sînt acei care dezvoltă mijloacele muzicale pînă la complexităţi necunoscute înainte. În domeniul muzicii simfonice, aparatul orchestral se măreşte mereu, de la Berlioz la Wagner şi Richard Strauss. Substanţa sonoră devine tot mai densă, tot mai variată sub aspect timbral şi dinamic. Pe de altă parte, forma, structura arhitectonică a lucrărilor simfonice, se supune unor modificări substanţiale. Berlioz, marele simfonist, pregăteşte terenul poemelor simfonice, gen nou, creat de Liszt, continuat de Richard Strauss. Programatismul cucereşte o bună parte a muzicii simfonice.

Totodată, spre mijlocul secolului al XIX-lea, o nouă manieră se manifestă tot mai puternic : piesa de virtuozitate, muzica de salon. Exponenţii sînt marii virtuozi ai vremii. Virtuozitatea instrumentală, pusă în prim plan şi prea adesea nedublată de o substanţă mai adîncă, stă la baza unei literaturi destul

[30] Georg Knepler : *Musikgeschichte des XIX, Jahrhunderts* vol. II, pag. 776, Berlin 1961.

de întinse, în bună parte uitată astăzi, pe drept. Muzicienii de geniu, Liszt, Chopin, Paganini de pildă, au ştiut să subordoneze această latură a muzicii, mesajului lor lăuntric. Dar marii pianişti au explorat în profunzime resursele pianului, inepuizabile sub mîinile lor, simfonizînd aproape acest instrument (Liszt, Chopin, Schumann, Grieg).

Deci, varietate cît mai mare în paleta timbrală, o pronunţată notă concertantă, de virtuozitate, o accentuată libertate în domeniul formei muzicale, iată numai cîteva caracteristici principale în evoluţia muzicii romantice. Şi de aci marele conflict ; muzica instrumentală de cameră nu putea oferi nici una din aceste cerinţe. Componenţa formaţiilor de cameră rămîne aceeaşi, neschimbată : în sonata pentru două instrumente, trio, cvartet, cvintet, formaţia clasică se menţine. Singura excepţie poate, destul de mică de altfel, o reprezintă atragerea clarinetului în sonate şi în ansamblul de cvintet (Weber, Schumann, Brahms). În al doilea rînd, elementul de virtuozitate pătrunde greu, deoarece prin definiţie, muzica de cameră cere un echilibru perfect în tratarea instrumentelor componente. Unilateralitatea în tratare a făcut ca multe lucrări să nu reziste timpului. În al treilea rînd, experienţele în domeniul formei au eşuat în cea mai mare măsură. În acest discurs, bazat pe economia maximă de mijloace, pe sublinierea esenţialului prin procedee cît mai plastice şi eficiente, forma clasică îşi dovedeşte încă o dată viabilitatea. De aceea, în mare, Schumann, Brahms, Grieg, Dvořák, Ceaikovski, César Franck acceptă principiile tradiţionale, organizează cu ajutorul lor discursul, particular prin mesajul lui de la lucrare la lucrare.

În muzica secolului XIX întîlnim încă un fenomen, de mare importanţă : specializarea compozitorului la un anumit domeniu de creaţie, limitare impusă de multe ori în scopul unei aprofundări şi mai mari a unui resort în funcţie de vocaţia personală. Acest lucru contrastează cu universalitatea mai pronunţată înainte. Dar realizările datorite acestei optici sînt însemnate, atunci cînd ne gîndim la lucrările simfonice ale lui Berlioz şi Liszt, la muzica pentru pian a lui Liszt şi mai cu seamă a lui Chopin, la operele lui Wagner, Verdi.

În lumina acestor date înţelegem de ce o seamă de mari creatori romantici, printre ei Hector Berlioz (1803—1869), Franz Liszt (1811—1886), Richard Wagner (1813—1883), Anton Bruckner (1824—1896), Frédéric Chopin (1809—1849), nu s-au apropiat de formele genului de cameră. Unii dintre ei au fă-

Scanned with OKEN Scanner

cut-o doar în anii de tinereţe : Liszt a scris trei duete pentru vioară şi pian, Wagner în 1829 un *Cvartet de coarde în re major*. Tot atunci, Fr. Chopin compune un *Trio în sol minor pentru pian, vioară şi violoncel op. 8* (1828—1829), un *Duet în la major* pentru pian şi violoncel pe o temă din *Robert le Diable* (după 1830). Pe lîngă pian, violoncelul prezintă interes pentru compozitor, dovadă mai multe lucrări concepute pentru acest cuplu. Toate acestea au fost umbrite de capodoperele autorilor lor. Dintre aceste „excepţii", doar două lucrări se bucură şi astăzi de preţuire : *Cvintetul de coarde cu două viole* de Bruckner, operă a compozitorului matur (1879), apoi *Cvartetul de coarde* de Giuseppe Verdi (1813—1901).

Acei compozitori romantici care au acceptat rigorile formelor clasice, dezvoltîndu-le în mod creator şi turnînd în ele rodul investigaţiilor personale şi al sensibilităţii lor mereu treze, ne-au transmis lucrări de mare valoare artistică, lucrări ce stau cu cinste alături de capodoperele clasicilor. Toate cuceririle secolului XIX sînt reprezentate aci : melodia bogată, larg arcuită, adesea orientată spre o cantabilitate aproape vocală, înzestrată de multe ori cu inflexiuni izvorîte din tezaurul muzicii populare. Apoi armonia expresivă, cromatizată, mult ornamentată prin procedeele de figuraţie instrumentală. Pianul, inclus în formaţiile de cameră, preia toate caracteristicile majore ale tehnicii create de-a lungul anilor în tratarea acestui instrument. Dar şi factura violonistică primeşte impulsuri noi. O sumă de interacţiuni fac ca profilul muzicii de cameră să sporească în mod continuu. Să urmărim procesul istoric.

Robert Schumann (1810—1856) s-a apropiat destul de tîrziu formelor complexe de cameră. Schumann a fost mai întîi un liric al pianului (ca şi Chopin) şi creaţia anilor 1830—1840 aparţine în întregime acestui instrument, miniaturii, piesei de caracter inclusă sau nu într-un ciclu : *Papillons, Impromptus, Intermezzi, Toccata* (op. 7), *Davidsbündler* (op. 6), *Carnaval* (op. 9), *Novelette* op. 21 (1839) şi multe, multe altele. Anul căsătoriei cu fiica profesorului său de pian, Clara Wieck (1819—1896) este anul liedurilor. Din creaţia acestui an al marelui avînt în viaţa compozitorului amintim două cicluri mari, închegate, de neasemuită frumuseţe : *Frauenliebe und leben* (Chamisso) op. 42 şi *Dichterliebe* (Heine) op. 48. Anul 1842 însă este dedicat muzicii instrumentale de cameră. Acum apar cvartetele de coarde *op. 41* nr. 1—3, *Cvartetul cu pian în mi bemol major op. 47, Cvintetul cu pian în mi bemol major* op. 44 şi altele.

Scanned with OKEN Scanner

Concepînd aceste lucrări, Schumann se bizuie pe experienţa sa proprie, dobîndită, pe tărîmul formelor ample, în genul simfoniei (*Simfonia I op. 54 în si bemol* major datează din 1841 ca şi unele părţi ale *Simfoniei în re minor,* terminată cu zece ani mai tîrziu, în 1851), al concertului pentru pian (prima parte a *Concertului în la minor op. 54* a fost concepută ca o fantezie pentru pian şi orchestră /1841/, piesă de sine stătătoare, întregită mai tîrziu prin mişcările 2 şi 3). Schumann parcurge astfel un drum neobişnuit şi greu, evoluînd de la ciclul de piese, de la structura liberă, apropiată suitei, spre formele complexe ale sonatei. De aci, desigur, grija pentru cele mai mici detalii ale formelor mari, fapt ce ne încîntă.

Schumann, poetul pianului, trăieşte întru totul în lumea acestui instrument. De altfel şi soţia sa Clara, una din cele mai apreciate pianiste ale timpului, întreţine această atmosferă. Clara Schumann, prietena devotată pînă la sfîrşitul vieţii, este şi ea compozitoare, autoarea unui *Trio pentru pian, vioară şi violoncel* plin de farmec şi frumuseţe, dovada unor însuşiri alese de om şi muzician. Cît de greşită însă este reducerea întregii creaţii instrumentale schumanniene la o „factură" pianistică. Mai cu seamă cu privire la simfoniile compozitorului s-au emis astfel de păreri, apoi în legătură cu concertele pentru violoncel, pentru vioară şi orchestră care sînt socotite drept „antiinstrumentale", reliefîndu-se din nou conceptul „pianistic". Dar oare tot ce a scris Schumann pentru pian este „pianistic" conceput? Schumann urmăreşte în primul rînd expresia, jocul liniilor atît de complexe şi bine conturate, bazîndu-se pe două elemente contrare: atitudinea improvizatorică, plină de avînt şi de fantezie, dublată în actul definitivării imaginii sonore printr-un judicios control al amănuntului, adică printr-o revizuire a mijloacelor de exprimare în ansamblul lor. Schumann, în muzica sa instrumentală de cameră, se fereşte de acea trăsătură dominantă a vremii, de alunecarea pe panta exagerării laturii concertistice a cîntului în ansamblu. Iată de ce domină, în cvartetele de coarde ca şi în sonatele tîrzii pentru vioară şi pian, o pronunţată simplitate.

Primul *Cvartet de coarde, op. 41 nr. 1 în la minor* are unele asemănări cu cvartetul (tipul) mendelssohnian, mai cu seamă pe planul formei, prin preluarea procedeelor imitatorice. Aşa de pildă, prima parte este precedată de o introducere lentă, asemănătoare unei invenţiuni libere. Pentru fiecare voce, compozitorul păstrează un registru aparte. O succesiune de acorduri

Scanned with OKEN Scanner

conduce spre un *allegro* în formă de sonată. Discursul acestui *allegro* avîntat, atît de specific schumannian prin expresia sa, se deapănă avînd ca centru tonal tonalitatea *fa* major, şi nu *la* minorul introducerii. Este licenţa pe care şi-o permite compozitorul în continuă căutare de culori noi. Opoziţia celor două teme ale expoziţiei, la care contribuie ritmica variată şi din nou tehnica imitaţiei polifonice, în cuprinsul temei secunde, este foarte clară Scherzo-ul constituind o mare reuşită ; într-adevăr, vocile ansamblului se întrepătrund, se completează. Tema este în multe privinţe apropiată de tema secundă din mişcarea precedentă şi apare ca o continuare dezvoltătoare, ciclică. Planul tonal al scherzo-ului este bogat în contraste, din *la* minorul iniţial se modulează continuu. Un intermezzo, cantabil ca un lied, ţine loc de trio, apoi iureşul se reia din nou.

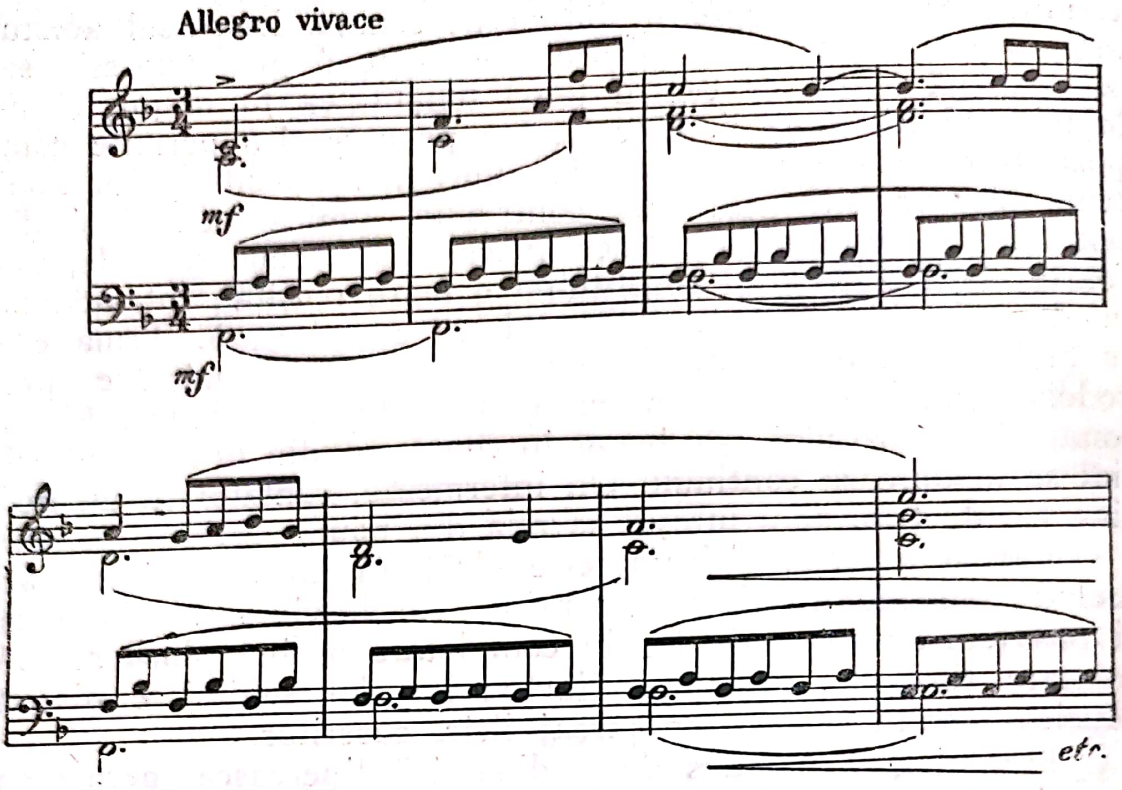
Partea a treia, *Adagio,* este alcătuită dintr-un singur arc melodic, susţinut fie de vioara primă, fie de violoncel. Arpegiile şi pasajele ornamentale ţes în completare o fină pînză sonoră, în care timbrele, nuanţele, fluctuaţiile sînt subliniate discret. Muzica respiră poezie, un mesaj liric, cuceritor.

Finalul este pătruns de o dinamică tinerească, permanent întreţinută. Discursul, cu vădite tendinţe spre factura contrapunctică, se menţine în limita unui stil mai mult improvizatoric ; forma, în mare, este încă deslînată, prea puţin concisă. Momentul culminant îl constituie lirica secţiune concluzivă *(Moderato)* în *la* major, momentul cel mai reuşit al cvartetului. După acest coral, o scurtă codă încheie strălucitor, în *la* major, lucrarea.

Prin *Cvartetul al doilea, în fa major op. 41 nr. 2,* Schumann cîştigă noi domenii de expresie, dar şi de organizare a formei. Ca şi la Beethoven, problemele de asamblare primesc o importanţă deosebită. Mai întîi, compozitorul caută organicitatea formei clasice ; în lucrarea următoare însă, el va răsturna echilibrul acestei forme, întrezărind drumuri noi.

Tonalitatea *fa* major slujeşte întru totul conţinutul liric al primei părţi. Fără nici o introducere, vioara primă expune un melos larg arcuit. Vioara secundă şi violoncelul susţin această boltă melodică ; viola asigură mişcarea şi se asociază în cele din urmă, melodic, primei viori. Pretutindeni domina o simplitate maximă, claritatea, o rezumare la esenţial în domeniul mijloacelor. Poate numai Schubert, în *Cvartetul în la minor,* mai obţinuse o profunzime a expresiei cu mijloace atît de elementare. Visătorul Schumann se dăruieşte, îşi cîntă bucuria în această primă parte :

Scanned with OKEN Scanner



Tema secundă, pregătită printr-o punte construită cu multă migală, înlocuieşte avîntul şi pasiunea prin lirismul senin. Acest joc al liniilor nu poate dura mult ; dezvoltarea se anunţă, tonul devine patetic : viorile şi viola cîştigă treptat registrul acut, se menţin însă în cadrul liricului. Nu, situaţiile dramatice sînt excluse. Repriza îşi face loc, şterge urmele conflictului şi conduce spre o amplă linie concluzivă la care participă toate instrumentele în valori egale.

Partea a doua, *Andante, quasi Variazioni,* este un monument sonor. Muzica aceasta se înscrie hotărît printre cele mai mari pagini schumanniene. Ea are două izvoare, deopotrivă de bogate : tema şi atmosfera ei vine din muzica pentru pian a compozitorului ; factura ei instrumentală, înveşmîntarea şi tehnica variaţională, bazată pe alternarea unor principii, vine din lumea ultimelor cvartete de Beethoven. Efectul este unic. Schumann pleacă de la un ansamblu quasi vocal (în temă !), alternînd cîntul colectiv cu scurte interjecţii solistice. Variaţiunile sînt libere, improvizate, şi totuşi... De fiecare dată ne surprind efectele excepţionale, izvorîte dintr-o aproape neînsemnată schimbare. Mai întîi ritmul fluent se schimbă într-un balans : sincopele dau mişcării un sens nou.

Acum începe procesul divizării valorilor. Optimea egală pulsează prin toate vocile, în variaţiunea următoare şaispreze-

cimea devine elementul de bază. În variațiunea centrală, *Molto più lento,* se renunță la aspectul figurativ. Din nou, atmosfera bogat interiorizată, sonoritatea catifelată se impune în *minore,* surprinzător de complex și prin cromatismul liniilor. *Un poco più vivace* aduce înseninare și voioșie. Apoi tema revine în înfățișarea inițială, urmată de o codă.

Partea a treia, *Scherzo,* include mari contraste tematice. Mai întîi discursul este dramatic. Arpegiile viorii prime, susținute prin intervențiile celorlalte instrumente, sînt din ce în ce mai incisive. Partea a doua a scherzo-ului, o dată spre trecerea din *do* minorul involburat spre *si bemol* majorul senin, primește din ce în ce mai mult aspectul unor exclamații antrenante : modulația este continuă, condusă cu o rară măiestrie. Joc și zbucium alternează mereu, scherzo-ul se perindă de două ori în fața ascultătorului. Acum este locul trio-ului. Violoncelul, în registrul grav, intonează un crîmpei de melodie, prilej parcă de persiflare pentru celelalte voci. Vioara primă adîncește expresia melodiei începute, instrumentele, pe rînd, întregesc linia ei. Trio-ul revine într-o formă scurtată. Coda este o sinteză, o adevărată secțiune concluzivă. Și asta deoarece cele două elemente tematice se succed nemijlocit (trio și scherzo), se înfruntă.

Finalul se bazează pe o concisă formă de sonată. Prima temă, dinamică, luată în sine nu ne spune prea mult. Ea constituie însă un element de contrast pentru tema secundă, lirică și nelipsită de o robustețe optimistă, material ce stă de fapt la baza întregii dezvoltări. Schumann inventează mereu situații noi, derivă linii tematice complimentare, colorează cu ajutorul unor bogate mijloace armonice. Scriitura cvartetistică, mai variată și mai strălucitoare decît în alte lucrări, asigură muzicii o eficiență mare. Dezvoltarea este remarcabilă prin expresia muzicii, dar nu mai puțin și prin măiestria îmbinărilor sonore. Compozitorul caută să asigure aci fiecărui instrument o independență relativă. Procedeele de imitație sînt adesea prezente, pe de altă parte se constată o mai atentă utilizare a registrelor proprii instrumentelor. Încheierea cvartetului, *Più mosso,* primește o vădită ținută concentantă, cu totul neașteptată. Efectul este puternic și convingător.

Cvartetul în la major, op. 41 nr. 3, reprezintă lucrarea cea mai liberă a ciclului. În domeniul formei, Schumann merge pe căi neumblate încă de nimeni. Întîlnim aci aceeași reprofilare febrilă ca și în dramaturgia ultimelor cvartete de Beethoven. Nu numai conținutul, ci și formele utilizate sînt altele.

Prima parte, în formă de sonată, este precedată de o scurtă introducere lentă *(Andante espressivo)* de numai șapte măsuri.

Scanned with OKEN Scanner

Această introducere nu sugerează problematica generală a lucrării (deşi întrezărim o nuanţă epică), ci ne prezintă de cinci ori consecutiv intervalul de cvintă, interval generator pentru multe teme din cuprinsul lucrării. Tot cu sunetele *fa* diez — *si* începe şi prima temă din *Allegro molto moderato,* sporită apoi mult prin imitaţiile succesive, atît de bine legate între ele. Tema secundă aparţine violoncelului. În registrul acut el prezintă o melodie expresivă în timp ce restul instrumentelor, grupate, formează un ritm complementar. Conducerea vocilor este frumoasă, elegantă, mai cu seamă armonia, vădeşte multe subtilităţi. Secţiunea concluzivă a expoziţiei se deapănă îndelung. Ce va urma ?!

Dezvoltarea începe cu o falsă repriză, adică exact cu caracterele expoziţiei (primele cinci măsuri sînt identice). Continuarea nu aduce modificări esenţiale. Mai întîi apar variante armonice în jurul intervalului generic de cvintă ; apoi violoncelul şi viola pregătesc o scurtă încleştare dramatică, însă acţiunea se destramă şi după un *più Adagio* de patru măsuri, punct de suspensie, reapare tema a doua, tot la violoncel, în tonalitatea centrului *la.* Repriza decurge firesc şi încheie partea. Ce s-a întîmplat ? Schumann îşi dă seama că temele alese nu se pretează unor dezvoltări ample, nu posedă forţe antagonice care să întreţină acţiunea dezvoltătoare. Cauza trebuie căutată în poziţia romanticilor faţă de sonată (ca formă). Conţinutul ei este preponderent liric, în consecinţă întregul material tematic (pînă la Brahms) este tot liric, avîntat, bine dinamizat. Sonata beethoveniană însă este dramatică, se bazează pe contrarii, de aci posibilităţile infinite de dezvoltare. În prima parte, Schumann face tot ce se poate : recurge la întrebuinţarea multilaterală a singurului motiv caracteristic (cvinta descendentă) şi concepe dezvoltarea drept o repriză variată pînă cînd tema secundă se instituie cu caracteristicile avute şi în expoziţie. Deasupra întregului planează o poezie de mare subtilitate.

De altfel şi în partea a doua, *Assai agitato,* Schumann adoptă principii noi. Apare mai întîi un intermezzo, nostalgic şi cuprins de o neliniştе interioară datorită sincopelor. Sub forma unor imitaţii, printr-o continuă variere a substanţei tematice, instrumentele se cuprind într-un dialog. Creşterile şi fluctuaţiile dinamice nu lipsesc, predomină însă nuanţa tainică de piano. Ca un răspuns la prima parte a cvartetului, apare în secţiunea următoare *(L'istesso tempo)* cvinta iniţială generatoare, de data aceasta cu sens ascendent. Discursul este contrastant, dur, bazat pe principiile scriiturii contrapunctice ; nuanţa de forte se menţine mereu. Ceea ce urmează depăşeşte aşteptările. Prima temă,

Scanned with OKEN Scanner

ușor modificată, se transformă într-un canon. Vioara primă și viola se întrec în duioșie, fiecare voce are ceva de spus. *Un poco Adagio,* în care lirismul atinge punctul culminant, este urmat de o mișcare avîntată, mult dramatizată *(Tempo risoluto).* În melodică domină cvinta, mișcarea măruntă (optimea) nu conteneşte ; violoncelul menține cu consecvență un ritm ostinat (pătrime cu punct + trei optimi), sporind agitația momentului. Treptat, substanța își pierde asperitățile, mișcarea se modifică într-o unduire prelungită, calmul reapare.

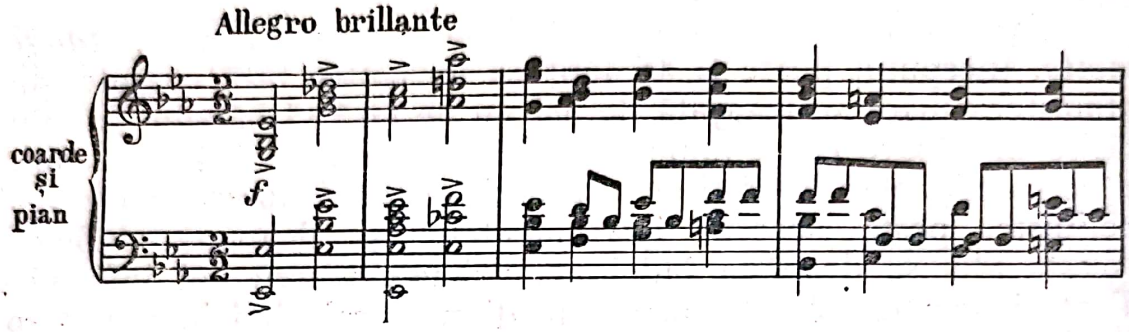
Cea mai frumoasă mișcare este desigur partea lentă, *Adagio molto.* Începutul poate fi asemuit cu un cîntec fără cuvinte, dar atmosfera lirică și degajată de aci nu ne lasă să bănuim frămîntările interioare ce se anunță o dată cu linia melodică a violei și se încetățenesc în secțiunea secundă. Ritmul punctat sugerează neliniște, peste aceasta instrumentele își deapănă dialogul. Aceste idei se deapănă îndelung, primesc mereu noi înfățișări. Toate instrumentele sînt atrase în discurs, colorînd imaginea sonoră ; mai cu seamă coardele grave, viola melancolică și violoncelul expresiv, au multe de spus, întregind destăinuirile viorii prime.

În final, *Allegro molto vivace,* Schumann dă frîu liber fanteziei sale. Tema punctată, accentele caracteristice izvorăsc din muzica pentru pian a compozitorului. Toate vocile primesc exact aceleași valori, sînt unite în „pachete" acordice. Efectul este extraordinar, după atmosfera visătoare de la sfîrșitul părții lente. Forma, bine echilibrată, este liberă, constituită din multe secțiuni mici ce alternează ; astfel, imaginea devine caleidoscopică. Elementele de contrast sînt puternice, de pildă acel *quasi trio* în *fa* major. Cvinta, ciclic menținută, se manifestă și în acest loc. De altfel, finalul este domeniul dansului, frenetic pe alocuri. Această muzică cere o redare precisă, colorată și variată expresiv, dar în primul rînd precizie ritmică, o bună dozare a planurilor sonore. Cînd toate resursele par a fi epuizate, cînd elementele rondo-ului au fost biruite, apare o codă amplă, dominată de mari unisoane, de ritmuri susținute și incisive, pînă cînd ultima creștere întrerupe tumultul. *Cvartetul în la major* încheie din păcate șirul lucrărilor de acest gen. Muzica cu pian, atît de dragă compozitorului, îl preocupă acum în întregime. Pe acest tărîm, Schumann a creat capodopere.

Anului 1842, cel „al muzicii de cameră" în creația compozitorului, îi aparțin și două lucrări mari, legate printr-o tonalitate comună, mi bemol major : *Cvintetul cu pian op. 44* și *Cvartetul cu pian op. 47.* Sînt cele mai des cîntate lucrări de cameră ale compozitorului, mai cu seamă cvintetul. Autorul acceptă princi-

Scanned with OKEN Scanner

piul beethovenian, opunînd pianului cîte un ansamblu de coarde bine închegat. În aceste lucrări, substanța melodică, factura instrumentală ca și procedeele caracteristice de modulație, toate la un loc elemente distincte, personale, apar cu toată forța. Lucrările respiră o stabilitate accentuată, masivitate în construcție. Grăitor pentru noua fizionomie a substanței este începutul *Cvintetului op. 44*. Coardele și pianul, la un loc, intonează o temă energică, plastică, aducînd un ritm viguros, acorduri bogate :



Pe de altă parte, în contrast cu această unificare atît de accentuată, remarcăm favorizarea dialogului în secțiunea tematică secundă. Mai întîi, viola și violoncelul, discret acompaniate, se întrec într-un joc de întrebare-răspuns, la care participă apoi toate vocile. Scriitura compozitorului devine tot mai complexă, totodată însă și din ce în ce mai dificilă tehnic. Mai cu seamă căutarea (de pildă în *Trio*) a unor culori noi și extinderea relațiilor din cadrul planului tonal, pun pe interpreți în fața unor situații foarte dificile de ordin intonațional. Revenirile ciclice sînt dese, ca spre exemplu umbra melodiei tînguitoare adusă mereu de violă, acel moment funebru, învăluit de fiecare dată în mister, urmat de comentarii prelungite. Muzica aceasta, în ansamblul ei ca și în amănunt, este profund originală, captivantă.

O orientare mai clasicizantă, oarecum opusă *Cvintetului*, poate fi întîlnită în *Cvartetul cu pian op. 47*. Introducerea, *Sostenuto assai*, vine din lumea formelor beethoveniene. De altfel și în simfonii, Schumann păstrează acest prolog. Arcadele pianului din prima temă a mișcării centrale, *Allegro ma non troppo*, păstrează o alură clasică, pînă cînd, treptat, motivele se încheagă în linii mai ample, vădit romantice. Subtila creionare a liniilor se îmbină într-un mod fericit cu o bogată substanță armonică. Forțele sînt uneori însă inegale, armonia pianului biruie discursul coardelor. De aci se impune o îngrijită dozare a sonorității.

În scherzo, *(Molto vivace)* se fac simțite influențe mendelssohniene în melos ca și în tratare. Interesante sînt procedeele polifonice, din cuprinsul cărora canonul domină. Primul Trio al

scherzo-ului foloseşte linii ample, mereu imitate, întregite. Reminiscenţe din scherzo se fac auzite tocmai din dorinţa de a lega mai mult întreaga formă. Al doilea trio apare după revenirea scherzo-ului. În locul tratării lineare, Schumann foloseşte aci conglomerate acordice, vădit contrastante faţă de factura anterioară. Şi aci se remarcă acel balans ritmic obţinut prin sincoparea ritmului. În acest trio secund, Schumann dezvoltă motivul principal al scherzo-ului, în tonuri noi, cu fluctuaţii dinamice multiple ; pe rînd, balansul acordic revine. Drept încheiere, stăruie o umbră, aproape fantomatică a scherzo-ului în *pianissimo*. Deci, în mare, domină lumea scherzo-ului mendelssohnian, îmbogăţită mult pe planul expresiei.

Partea a treia este un lied în care violoncelul, susţinut de pian şi completat de vioară, cîntă o melodie încîntătoare, simplă, larg arcuită, deosebit de expresivă. Încă mai intimă este muzica secţiunii mediane, îndulcită şi prin tonalitatea aleasă (*sol bemol* major). În revenire, viola preia tema, iar vioara ornamentează prin pasaje largi. De mare efect sînt gamele, conduse în sens divergent, spaţializate, intonate în terţe de vioară şi violă şi în decime de cele două mîini ale pianului. Întrebuinţînd un efect de multă vreme uitat, obţinut prin „scordatură", violoncelul ţine o dublă pedală de *si bemol* (acordînd coarda de *do* la *si bemol*, adică cu un ton mai jos).

Finalul este în multe privinţe o piesă de virtuozitate. La început domină un stil fugat, apoi îşi face loc o tematică cantabilă. Există aci o adevărată risipă în expunerea unui număr însemnat de motive. Impresionantă este tratarea : pianul, partener mai activ acum, învăluie discursul coardelor în arpegii şi în formule de acompaniament foarte variate. Armonia este sporită, cromatizată. Pe parcursul finalului tratarea polifonică alternează adesea cu monodia acompaniată. Discursul este mobil, orientat spre efecte strălucitoare. Legătura ciclică dintre părţile constitutive se face şi aci simţită. Există chiar o legătură superioară între lucrările anului 1842 : frecventa apariţie a intervalului de cvintă şi a răsturnării sale, cvarta, prezentă de pildă în *Cvartetul op. 41 nr. 3*, în *Cvintetul op. 44* (tema a doua a primei mişcări) şi în părţile trei şi patru ale *Cvartetului cu pian op. 47*, analizat aci. Încheierea, concluzia întregului *Cvartet*, este apoteotică. Tema, compusă dintr-o succesiune de cvintă-sextă-terţă-sextă, trece pe rînd la toate vocile, contrapunctată de o mişcare neîntreruptă în şaisprezecimi. Creşterea, amănunţit gradată, este copleşitoare ; interjecţia dureroasă a violoncelului se îneacă, se pierde în avalanşa ultimă. Punctul terminus al acestui *accelerando* de încheiere cuprinde sunete situate la cinci

Scanned with OKEN Scanner

octave distanță. Și aci, victorie, după o încleștare de mari proporții.

Creația de triouri pentru pian, vioară și violoncel aparține anilor de mai tîrziu. Primele două, în *re minor op. 63* și în *fa major, op. 80*, aparțin anului 1847 iar în anul 1851 urmează cea de a treia lucrare de acest gen, în *sol minor op. 110*. Sînt lucrări impresionante, înzestrate cu forță expresivă, mărturii ale unei capacități muzicale nebănuit de profunde, mereu orientate spre dezvăluirea mesajului în forme cît mai complexe, captivante. Pianistul Schumann, cunoscătorul celor mai ascunse taine în coloristica pianului, inovator în tratarea acestuia, coordonează desfășurarea muzicii. Coardelor, tehnic încă mai limitate în comparație cu pianistica schumanniană, autorul le imprimă o sumă de accente minuțios distribuite în desfășurarea muzicii. Bunăoară primul *Trio, op. 63,* evidențiază bine această relație dintre parteneri.

Prima parte, *Mit Energie und Leidenschaft* (titlul este grăitor), este dominată multă vreme din punct de vedere tematic de vioară, însoțită de violoncel. Terminînd figurarea armoniei (în puntea dintre cele două teme), pianul se grupează, ritmul punctat atît de specific însoțește discursul pînă la tema secundă, lirică și mai calmă, intonată de pian. În general, muzica triourilor este încă mai bogată în contraste, mai cu seamă dacă stabilim comparații față de cvartetele op. 41. Aceste însușiri ale expozițiilor asigură dezvoltărilor un teren mai amplu, regrupări mai variate, modulații îndepărtate, o seamă de derivații tematice, pe scurt, elemente de construcție. Dezvoltarea primei părți a *Trioului op. 63* este un exemplu în acest sens. În toate privințele, tematic, armonic, dinamic, contrastele sînt mari, adîncite ca niciodată pînă acum. Fantezia coloristului Schumann este inepuizabilă. În cuprinsul dezvoltării introduce un efect, la vremea aceea aproape necunoscut în muzica instrumentală de cameră : *sul ponticello* (Temp I, *nur ruhiger*). Pentru zugrăvirea acestui ecou îndepărtat, compozitorul are nevoie de o sonoritate sticloasă, detimbrată la vioară și violoncel și nu ezită să indice modul de realizare a efectului *(Am Steg zu spielen).*

Ritmul sever, punctat, se manifestă și în partea a doua. Factura acestui scherzo este neobișnuită. Vioara și violoncelul cîntă tot timpul în unison, formînd o unitate separată față de pian. Doar în trio vocile se despart, se imită. În partea lentă *(Langsam, mit inniger Empfindung),* pianul se retrage, acompaniază cele două instrumente de coarde ridicate la rang de soliști. Dialogul lor este foarte strîns, vocile se împletesc într-o țesătură pe cît de complexă pe atît de expresivă și clară. Partea lentă este

Scanned with OKEN Scanner

legată direct *(attacca)* de finalul lucrării, ce poartă indicația *Mit Feuer (con fuoco)*. Energii lirice sînt descătușate aci, verva nu contenește, compozitorul aduce la tot pasul un spor de culoare, de mișcare și ritm, pînă cînd momente de maximă strălucire încheie lucrarea.

Schumann a căutat și alte drumuri în muzica pentru formația de trio. Încă în anul 1842 el compune un Trio, publicat mai tîrziu (1850) drept *op. 88* pentru pian, vioară și violoncel. Lucrarea este cunoscută sub titlul de *Phantäsiestücke*. Titlurile sînt : *Romanze, Humoreske, Duett, Finale.* Sînt piese scurte, de gen. Autorul, acceptînd formele clasice în cvartete și în cvintetul cu pian, evadează aci, stabilește în genul de cameră o paralelă pentru piesele sale de gen și cu caracter improvizatoric, atît de bogat reprezentate în muzica sa de pian. Este o muzică simplă, fără pretenții față de executanți, adevărată *„Hausmusik"* în accepțiunea bună a noțiunii, prezentînd însă și valori mai reduse.

Romanza și *Humoresca* vorbesc de la sine asupra conținutului.

Duetul, un dialog mai puțin măiestrit decît mișcarea precedentă, purtat între vioară și violoncel, devine monoton datorită unei formule obișnuite de acompaniere a pianului, menținută cu consecvență de-a lungul întregii piese. Finalul este un marș. În interior se găsesc multe momente reușite, de pildă invențiunea (*fa* major) polifonică, balansul ritmic în secțiunea în *la* major. Desigur, lucrarea nu poate fi comparată cu triourile mari ale autorului.

Schumann insistă totuși pe acest drum. Cele patru piese *Märchenerzählungen op. 132* pentru clarinet (sau vioară), violă și pian nu poartă titluri, autorul sugerează însă situații feerice pline de farmecul ineditului. Improvizînd, compozitorul se simte în largul său. Preocupările de construcție sînt lăsate pe un plan secundar, însă muzica este valoroasă, expresivă. Combinația de timbruri este de asemenea nouă, neobișnuită.

Robert Schumann este unul din redescoperitorii timbrului de violă. În anul 1851 compozitorul dă la iveală o lucrare valoroasă, patru piese pentru pian și violă grupate sub titlul *Märchenbilder op. 113*. Prima parte, epică în expresie, este mișcarea cea mai reușită în care echilibrul dintre cele două instrumente este perfect, dialogul lor larg arcuit. Gradația dramaturgică este de asemenea interesantă : mișcările extreme sînt pătrunse de meditație, cele mediane aparțin acțiunii dinamice. Această grupare nu este tocmai în favoarea ciclului. Partea a doua, *Lebhaft*, poate fi comparată cu o scenă de vînătoare, în care survine și o mică idilă. Partea a treia aduce dificultăți importante pentru violă.

Scanned with OKEN Scanner

Tempo-ul repede, pasajele în registrul grav îngreunează claritatea ţesăturii. Momente de răgaz, de linişte, nu există. Goana se prelungeşte şi ar putea continua ca un perpetuum mobile, idee la modă în aceea vreme. Deosebit de frumoase sînt liniile melodice ale finalului. Aci sună, mascat, o mică orchestră de coarde, sugerînd o atmosferă nocturnă, visătoare. Indicaţia autorului este grăitoare : *Langsam, mit melancholischen Ausdruck.*

În domeniul sonatei pentru pian şi vioară, Schumann nu se lasă prea mult influenţat de marile modele clasice. Cele două sonate pentru pian şi vioară op. 105 şi op. 121 sînt compuse în anul 1851 şi poartă trăsături comune : latura improvizatorică a discursului şi în bună măsură o accentuată libertate în formă. Schumann realizează aci tipul sonatei lirice romantice, fapt care pe planul formei micşorează şansele de contrast.

În prima sonată, cea în *la minor op. 105,* de o rară frumuseţe şi forţă expresivă, compozitorul se rezumă la trei mişcări distincte. Prima parte, *Mit leidenschaflichen Ausdruck,* este dominată de o acţiune febrilă. Materialul tematic este expresiv şi bine conturat, de o nobilă invenţiune. Pianul apare ca un partener vădit subordonat, sonata reliefînd cu precădere linia viorii. Autorul utilizează doar registrul mediu, uneori cel grav (în prima temă). Interpretului i se cere o atentă diversificare coloristică, pe care autorul o subînţelege.

Partea a doua este plină de farmec, aducînd un intermezzo liric, potolit, impregnat cu cîte o nuanţă şăgalnică în genul unui capriccio. Alternanţa expresiilor este subită, de aci interesul mare faţă de această muzică rafinată şi poetică. Finalul, ca de altfel şi mişcarea precedentă, se înscrie foarte bine în sfera muzicii de *Phantesiestücke* şi *Märchenbilder.* Vioara şi pianul, în neîntrerupte imitaţii, se urmăresc, angajate într-o întrecere hotărîtă. Impresionant este acel moment al concluziei în care compozitorul unifică, suprapune cele două teme mari ale sonatei : vioara repetă de două ori motivul iniţial al primei părţi în timp ce pianul insistă asupra primei teme a finalului.

Sonata a doua, în re minor op. 121 intitulată *Grosse Sonate* (desigur pentru a sublinia contrastul faţă de sonata mai mică în *la*), se compune din patru mişcări. În plus, prima parte este precedată de o introducere lentă, hotărîtă şi gravă. Schumann recunoaşte lipsurile sau mai degrabă dezavantajele sonatei lirice şi se orientează spre tipul dramatic. Acesta este sensul introducerii, apoi al conflictului din prima parte (formă de sonată). Lucrarea, dedicată celebrului violonist Ferdinand David, întrece prin dimensiunile ei şi prin profunzimea mesajului lucrările precedente pentru două instrumente. Dezvoltarea unui ma-

Scanned with OKEN Scanner

terial complex, dotat cu vigoare şi vehemenţă, dar şi cu graţie şi o tainică destăinuire sufletească, prilejuieşte partenerilor cele mai variate situaţii.

În partea a doua, *Sehr lebhaft,* viorii i se îngrădeşte în bună măsură independenţa. Ea dublează de multe ori vocea superioară a pianului ; numai în secţiuni secundare ea se desprinde şi cîntă nestingherită melodiile suave ce îi sînt rezervate. Fără să vrem, partea a treia, *Leise, einfach,* ne duce cu gîndul la Schubert, la predilecţia (şi măiestria) sa pentru varierea unor lieduri simple, dar adînc simţite. Tema părţii a treia ar putea purta indicaţia *im Volkston* (în gen popular). Acordurile în pizzicato ale violinei ce poartă totodată şi tema, sugerează atmosfera creată de o lăută. Variaţiunile ce urmează nu modifică propriu-zis substanţa tematică, ci o îmbracă de fiecare dată în moduri diferite, variaţiunile fiind pur ornamentale. Tipică pentru gradaţia lucrărilor schumanniene de mari proporţii este descătuşarea pianului în finalul lucrării. Este un principiu al economisirii forţelor ce intervine întotdeauna în favoarea lucrărilor. Atribuţiile pianului sînt complexe, şi vioara îşi sporeşte resursele. Discursul se deapănă peste suprafeţe întinse, expresia se menţine mereu densă, intens dramatizată, pînă cînd o concluzie lirică, majoră, luminează întreaga lucrare.

Muzica de cameră din ultima perioadă de creaţie a lui Schumann, muzica creată după „anul muzicii de cameră" (1842) s-a încetăţenit greu sau de loc în repertoriul universal. În mod cert, vigoarea şi monumentalitatea primelor lucrări n-a putut fi egalată în cele următoare. Stilul improvizatoric, străin genului de cameră, nu s-a putut impune. Iată cauza. Totuşi, multe secţiuni ne surprind şi astăzi prin ineditul expresiei, prin poezia muzicii şi sinceritatea comunicării artistice.

În toamna anului 1853, Schumann primeşte în casa sa de la Düsseldorf pe compozitorul Johannes Brahms (1833—1897). Arta tînărului muzician îl încîntă în asemenea măsură încît publică în revista *Neue Zeitschrift für Musik* un articol înflăcărat (*Neue Bahnen* din 28 octombrie 1853), prezentîndu-l lumii drept un creator de geniu. Schumann, cel care militase în paginile revistei fondată de el (1834) şi pentru muzica lui Hector Berlioz şi Frederic Chopin, nu se înşelase.

În muzica din cea de a doua parte a secolului XIX, Brahms ocupă un loc aparte. Poziţia sa a fost mult discutată. Mulţi au văzut în el un continuator al lui Schumann ; alţii l-au considerat un compozitor clasicizant, academic, conservator. În plus, Brahms s-a izolat de marii săi contemporani, Liszt, Wagner, Bruckner, Wolf, mergînd cu consecvenţă pe drumul o dată ales.

Scanned with OKEN Scanner

În anul întîlnirii cu Schumann, Brahms era un compozitor format. Acest lucru îl dovedesc între altele sonatele pentru pian (1852—1853). Timpul petrecut împreună a fost scurt, fiindcă numai cîteva luni mai tîrziu Schumann cade pradă unei boli groaznice, fără leac. În cadrul convorbirilor însă, întotdeauna însoţite de muzică, de audiţii critice, Schumann, om de mare cultură, supune fenomenele contemporane în domeniul muzicii unor analize aprofundate. Brahms a fost un romantic şi atunci şi în toată viaţa sa. Muzica lui vădeşte o sensibilitate aparte. Străin unor exteriorizări exagerate, prea frecvente în muzica vremii sale, preferă muzica mult interiorizată, caldă, sobră, tainica confesiune a sentimentului. Marile conflicte nu lipsesc şi *Sonata op. 5 pentru pian* (1853) este un exemplu grăitor. Între altele, pentru partea lentă Brahms acceptă programul declarat, punînd la baza melodiei o poezie de dragoste de Sternau. Lirismul acestei mişcări contrastează puternic faţă de încleştările din celelalte momente ale lucrării.

Există puţini compozitori care să fi dobîndit un stil atît de personal şi de unitar ca Johannes Brahms. Exceptînd genul scenic, compozitorul a creat capodopere în toate genurile, de la simfonie la lied. Muzica de cameră însă ocupă un loc central în creaţia compozitorului, valoarea ei fiind incomensurabilă. Cunoaşterea muzicii sale de cameră şi recunoaşterea însemnătăţii ei în muzica secolului XIX s-a adîncit tot mai mult. O incursiune în problemele muzicii instrumentale de la mijlocul secolului ar fi necesară şi ne-ar clarifica multe trăsături particulare în creaţia compozitorului.

În deceniile al şaselea şi al şaptelea ale secolului trecut, tot mai puţini compozitori mari se îndreaptă spre formele muzicii instrumentale de cameră. Opera, simfonia dar mai cu seamă poemul simfonic, concertul instrumental şi muzica pentru pian, aflate în centrul atenţiei, absorb puterile creatoare. Sînt anii în care, deopotrivă în lied ca şi în unele forme ale muzicii instrumentale de cameră, diletantismul îşi spune un cuvînt greu. El se manifestă mai cu seamă într-o literatură specifică, destinată unor formaţii de amatori, unor serate. Această muzică, facilă în conţinut şi formă, abundentă atunci şi uitată astăzi, eliminase din practica formaţiilor o bună parte a muzicii valoroase, măiestrite. Ea se răspîndise repede deoarece nu incumba dificultăţi tehnice de execuţie prea mari.

Pe de altă parte, subiectivismul romantic, exagerările de tot felul în privinţa expresiei deveniseră evidente pentru mulţi muzicieni. Încercările, încununate de succes în alte genuri, de eliberare a formei arhitecturale din strînsoarea rigorilor clasice,

Scanned with OKEN Scanner

eşuaseră în muzica instrumentală de cameră. Pentru Brahms, cel care cunoscuse bine nu numai creaţiile ci şi proiectele lui Schumann din ultimii ani, experienţa lui Schumann este hotărîtoare. Marea problemă o constituiau principiile de organizare a discursului muzical. Clarificate o dată, Brahms acţionează fără şovăire.

Creaţia lui Johannes Brahms oferă una din cele mai grăitoare şi logic concepute relaţii dintre tradiţie şi inovaţie. Lucrările sale timpurii vădesc o puternică afinitate cu muzica lui Beethoven şi Schubert. Nu poate fi vorba de altceva decît de preluarea unor principii, extinse şi îmbogăţite datorită unei mari capacităţi de creaţie. Schumann a fost primul care a vorbit de caracterul (şi dispozitivul) simfonic al sonatelor pentru pian, referindu-se mai cu seamă la *Sonata în do major.*

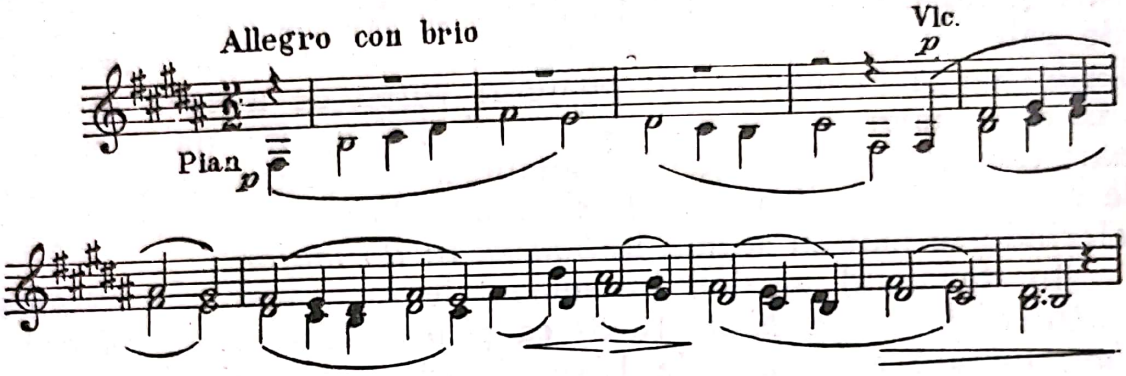
În domeniul muzicii instrumentale de cameră, un *Scherzo pentru violoncel şi pian* (1853) ca şi o *Sonată pentru vioară şi pian,* lucrare apreciată de Liszt şi Schumann, pierdută astăzi, marchează începutul. Brahms, foarte exigent faţă de sine însuşi, a distrus multe lucrări de tinereţe. În luna octombrie a anului 1853, el concepe împreună cu Schumann şi Albert Hermann Dietrich (1829—1908) o *Sonată pentru vioară şi pian* (fiecare scriind cîte o parte) dedicată violonistului Joseph Joachim. Dar acum urmează (1854) una din cele mai frumoase lucrări scrise de compozitor : *Trio în si major op. 8* pentru pian, vioară şi violoncel. Este o capodoperă.

Această lucrare, refăcută substanţial cu ani în urmă (1889) ne arată drumul parcurs. Drumul este ascendent, greu, şi nu lipsit de contradicţii.

Comparînd cele două versiuni ale *Trioului în si major* găsim două lumi. Materialul, substanţa este comună, atitudinea, sensul muzicii, este alta. La o primă confruntare, versiunea a doua, efectuată de mîna sigură a maestrului, este concisă, perfect echilibrată. Prima versiune, mai cu seamă prima parte, este titanică. Amploarea dezvoltărilor tematice este mare. Brahms îl continuă aci pe Beethoven. Discursul se orientează spre monumental în formă, spre măreţia expresiei, devine patetic, răscolitor. Polifonizarea discursului în dezvoltare, iată drumul adîncit de Beethoven şi salutat de Brahms. Muzica respiră o bărbăţie ce contrastează atît de mult cu moleşeala romantică. Avîntul nestăvilit a dus poate la o disproporţionare ce ni se pare astăzi de loc stînjenitoare, dar compozitorul a eliminat cu hotărîre eruptiile temperamentale. În versiunea a doua (cea care se cîntă astăzi aproape în exclusivitate) ne întîmpină o muzică în care contrastele mari sînt mult nivelate, asperităţile de asemenea

Scanned with OKEN Scanner

reduse dîndu-se întîietate expresiei lirice. Prima parte place cel mai mult, ne gîndim mai ales la începutul primei teme : simplu şi cuceritor, un val de poezie şi armonie se propagă, se continuă mereu. Cîte rezonanţe din cîntecul popular german nu pot fi întîlnite în muzica acestui mare creator, filtrate întotdeauna printr-o sensibilitate profundă ! Reproducem firul melodic al primei teme, scăldat în luminile tonalităţii *si* major :



Brahms caută şi un echilibru al ansamblului. Adesea, vioara şi violoncelul formează un subansamblu destul de solid, ce dialoghează cu pianul. Foarte clar se vede această tendinţă în scherzo. Trioul aduce una din acele melodii simple, legănate, în care transpare expresivitatea populară. Melodia duioasă a pianului, preluată de celelalte instrumente şi mult comentată de ele, este întru totul caracteristică pentru muzica brahmsiană. O poezie mai profundă, mai vibrantă în intimitatea ei, decît cea purtată de partea lentă, *Adagio,* rar poate fi întîlnită. În prima parte a acestui lied, Brahms realizează dialogul dintre pian şi coarde. Muzica lină, bogată în armonie şi culoare, este de o transparenţă maximă. Nimic nu e de prisos, fiecare sunet sugerează ceva, de aci plasticitatea muzicii. Cînd după o melodie mai pasională şi după eliminarea pateticei expresii la care se ajunge, prima temă revine, atunci farmecul este deplin, copleşitor. Brahms ne duce în lumea basmului, a feeriei. În finalul lucrării, Brahms se ascunde după destăinuirile primelor mişcări. Expresia, mai severă la început, se încălzeşte tot mai mult, devine ardentă, explozivă. Peste tot predomină armoniile atît de caracteristice, modulaţiile tipice, figuraţia binecunoscută, predilecţia pentru terţe, sexte. Muzica lui Brahms nu poate fi confundată, ea este profund originală, cuceritoare în fineţea ca şi în robusteţea ei.

În toată muzica pentru pian sau cu pian, Johannes Brahms dezvoltă o scriitură personală. Armonia răsună masiv, sonori-

tăţile au o amploare orchestrală. Travaliul motivic, tehnica extinderii pe suprafeţe mari a unor elemente melodice, se întregeşte prin procedee specifice de figurare a elementului armonic. Tensiunea muzicii este mereu sporită prin mişcare ; triolele, atît de frecvente, sînt tot atît de caracteristic întrebuinţate ca şi sincopele. Diversificarea paletei timbrale în muzica pentru formaţii merge paralel cu depistarea posibilităţilor de sporire a dinamicii. Mai cu seamă lucrările primei perioade de creaţie sînt întrepătrunse de o dinamică incisivă, inepuizabilă. Sînt anii tinereţii zbuciumate, anii încercărilor şi ai furtunilor, pînă cînd o dată şi pentru totdeauna stabilit la Viena (1862), fiul nordului (născut la Hamburg) găseşte, o dată cu noua sa patrie, şi echilibrul său interior. Aci concepe lucrare după lucrare.

Pînă la perioada vieneză, deci pînă în anii 1862—1863, compozitorul scrie destul de puţină muzică de cameră. O seamă de lucrări din această perioadă sînt mai tîrziu revizuite, readaptate. Aşa de pildă *Cvartetul cu pian în do minor op. 60*, început în 1856, revizuit în 1875. Această lucrare, zbuciumată şi pătrunsă de un tragism puternic a primit denumirea de *Werther-quartett*, stabilindu-se o paralelă cu lumea eroului lui Goethe, tipic romantică. Celelalte două cvartete cu pian, cel în *sol minor op. 25* (1861) dar mai cu seamă cel în *la major op. 26* (1861), un poem liric neobişnuit de matur şi echilibrat, sînt trepte importante în procesul de limpezire a ideilor, de omogenizare a factorilor. Treptat, dramatismul cedează, lirismul cald dublat de o necontenită acţiune, dinamica întrepătrundere a vocilor într-o pasionantă întrecere, îşi fac loc, imprimînd muzicii o aureolă clasică.

De altfel şi o importantă lucrare aparţinînd genului concertant a cunoscut mai multe metamorfoze : primul *Concert pentru pian şi orchestră în re minor op. 15*. În prima formă (martie 1854), lucrarea era concepută ca o sonată pentru două piane ; apoi urma să devină o simfonie şi de abia între anii 1855—1858 compozitorul i-a dat forma definitivă, aceea cunoscută astăzi. Similar a fost drumul uneia dintre cele mai importante lucrări în domeniul muzicii brahmsiene de cameră : *Cvintetul în fa minor op. 34* pentru pian şi cvartet de coarde. Forma iniţială : cvintet pentru coarde ; forma intermediară : sonată pentru două piane (cîntată de autor împreună cu celebrul pianist Carl Tausig). Forma definitivă : cvintet cu pian. Ajunsă în această fază, lucrarea (terminată în 1864) este o capodoperă. Aci trebuie să subliniem experienţa de cameră a compozitorului. După Joachim, un nou mare violonist intră în viaţa compozitorului. Este Joseph Hellmesberger. Brahms, prezentîndu-se Vienei în dubla calitate

Scanned with OKEN Scanner

de compozitor şi pianist, cîntă cu el în audiţii publice (noiembrie 1862) proaspetele cvartete în *sol minor* şi în *la major*. Succesul este deplin.

Cvintetul în fa minor reprezintă punctul culminant în linia lucrărilor dramatice ale muzicii de cameră brahmsiene. În tratarea coardelor, lucrarea însumează experienţa dobîndită în *Sextetul în si bemol major* pentru două viori, două viole şi două violoncele op. 18 (1860). Ansamblul coardelor formează o unitate compactă care se alătură ca un partener egal pianului.

Mai cu seamă prima parte, *Allegro ma non troppo,* primeşte proporţii ca şi intensităţi simfonice. Tema este enunţată în unison de către vioara întîi şi violoncel, dublate de pian. Imediat este reluată de întregul ansamblu în nuanţa maximă. Caracteristice sînt punţile tematice. Autorul derivă mereu noi profiluri, motivele se dezvoltă timp îndelungat. Tema secundă primeşte o nuanţă nostalgică mult sporită prin alegerea timbrurilor instrumentale şi a registraţiei foarte variate. Materialul tematic al expoziţiei se compune dintr-o sumă de motive clar conturate, fapt care înlesneşte mult procedeele dezvoltătoare. Unul din cele mai reuşite momente ale întregii lucrări îl reprezintă pregătirea concluziei, acel comentariu larg al tuturor instrumentelor, destinderea treptată, şi apoi concluzia însăşi : *Poco sostenuto.* Pianul menţine prelung pedala de *fa.* În *pianissimo,* coardele se grupează într-un discurs liric, specific cvartetistic. Tîrziu, pianul intervine, aduce agitaţie prin mişcarea în triole şi pregăteşte marea încleştare din ultimele măsuri ale părţii.

Partea a doua, *Andante, un poco Adagio,* este una dintre acele pagini visătoare care aduc destinderea după furtună în muzica autorului. Apropiată unui intermezzo ca expresie, substanţa este simplă, cantabilă. Interesantă este gradaţia. Tema primă aparţine în întregime pianului ; melodia, fluentă şi interiorizată, dublată mereu la terţă sau le sextă — procedeu de obîrşie populară — este acompaniată discret. Doar secţiunea mediană este dominată de coarde. Uşor variată şi îmbogăţită astfel, substanţa apare în stări şi expresii întotdeauna înnoite. Acestei atmosfere senine îi pune capăt dramaticul scherzo *(Allegro).* Se ivesc mai întîi două imagini fugitive : o linie sincopată la vioară, apoi motivul punctat, misterios. Şi dintr-o dată izbucneşte o încleştare uriaşă în *fortissimo,* prilejuită prin gruparea corică a întregului ansamblu. Ritmul punctat, schiţat înainte, continuă acum frenetic, stă la baza unui fugato obsedant, gradat, pînă cînd, din *pianissimo,* se ajunge din nou la nuanţa maximă. Limbi de foc zvîcnesc acum, mereu mai sus şi mai ameninţătoare. Tumultul, ajuns la paroxism, se curmă brusc prin

Scanned with OKEN Scanner

trio-ul ce urmează (*do* major). Ritmul schițat de violoncel este un ecou, însă tema solemnă a pianului nu ține cont de această umbră. Optimismul robust caracterizează această foarte scurtă secțiune, după care scherzo-ul revine de la capăt, fără nici o scurtare.

După această vijelie, cu greu poate urma un final cu o mișcare obișnuită. Și atunci compozitorul folosește introducerea lentă. Concepută în spirit beethovenian, ea duce meditația filozofică. Succesiunea luată drept un Leitmotiv — octavă urmată de secundă mică, distribuite în sens ascendent — apare pretutindeni, sparge mai tîrziu, în *Allegro non troppo,* atmosfera dansului. Contrastul dintre motivul de dans, conceput în spiritul muzicii maghiare, și îndoielile și frămîntările lăuntrice exprimate de tema introducerii, generează conflictul întregului final. Lucrarea se încheie într-o atmosferă agitată, întreținută mereu de sincopele mîinii drepte a pianului. Singura dar magistrala lucrare a compozitorului în domeniul cvintetului cu pian este un succes de răsunet, mult prețuită de interpreți și de auditori. Frumusețea ei nu se dezvăluie dintr-odată, ea cere audiții repetate, stăruință, dar apoi satisfacțiile sînt cu atît mai mari.

Trio în si major, Cvartetul cu pian în la major op. 26 și *Cvintetul în fa minor* ne dezvăluie marea originalitate a creației brahmsiene. Bogăția și expresivitatea substanței melodice, dorința de a comunica, de a înflăcăra inimile ascultătorilor, echilibrul perfect al formei, iată numai cîteva din caracteristicile majore. *Cvartetul cu pian în la major op. 26,* creație întru totul remarcabilă, respiră măreție, seninătatea gîndului și o dragoste de viață, de natură. Partea lentă ce se leagă atît de strîns de prima mișcare este unul din cele mai vibrante poeme lirice închinate de compozitor muzicii. Brahms excelează printr-o artă excepțională în conducerea vocilor, printr-o împletire atît de migălos concepută el realizează imagini de o delicatețe rar întîlnită. Și încă ceva : relația dintre pian și coarde primește două sensuri. Coardele se pot opune pianului, tot așa însă întregul ansamblu, foarte bogat nuanțat de altfel, se poate contopi într-o culoare unică în care diferențierile se șterg. De aci elasticitatea tratării, reprofilarea ansamblului în funcție de fluctuațiile discursului.

În lucrările de cameră, compozitorul folosește o tehnică cu totul originală. Discursul are toate însușirile polifoniei, fără a utiliza formele contrapunctice propriu-zise, decît foarte rar. La Brahms se poate vorbi într-adevăr de o armonie polifonizată. Elementele secunde, de acompaniament, rezultate din figurarea armoniei, sînt așa de plastic folosite încît dau impresia unor

Scanned with OKEN Scanner

celule sau linii melodice complimentare față de materialul tematic. Nu trebuie uitat că Brahms a fost un maestru în mînuirea formelor variaționale, fapt ce se reflectă în toată muzica sa de cameră. *Variațiunile pe o temă de Händel* (1861) ni-l arată și aci stăpîn peste o sumă de mijloace de expresie. Așadar, toate elementele unui stil specific, clar conturat, sînt prezente atunci cînd Brahms se stabilește în Viena, orașul muzicienilor, a căror tradiție în domeniul muzicii de cameră o va continua.

Deosebit de interesante sînt preocupările compozitorului în domeniul trioului. Drumul, început cu *Trio în si major,* se bifurcă. Pe lîngă formația clasică, menținută pînă tîrziu, apar noi componențe instrumentale : *op. 40 în mi bemol major pentru pian, vioară și corn* (sau violă) (1865) și *op. 114 în la minor pentru pian, clarinet* (sau violă, sau vioară) *și violoncel* (1891).

Atragerea acestor instrumente în discursul de cameră este legitimă prin dorința de variere a paletei timbrale. Profilul acestei muzici este altul, deoarece compozitorul ține seama și de resursele specifice dar și de limitele, tehnice și sonore, ale ansamblului. Fapt foarte rar în gradația lucrărilor brahmsiene, în *Trioul op. 40* prima parte este lentă, *Andante.* Vioara și cornul apar de preferință în tratarea solistică, pianul acompaniază, mai întîi acordic, apoi învăluie cîntul instrumentelor în mișcarea triolelor, neîntreruptă. Scherzo-ul, cînd misterios, cînd avîntat, dramatic, expresie ce se alternează mereu pe neașteptate printr-un comentariu liric, conchide în cele din urmă prin afirmarea lirismului suav, interiorizat, în trioul părții *(Molto meno Allegro).* Partea lentă, *Adagio mesto,* foarte concisă dar grăitoare, este o pagină mult măiestrită. Pianul, exponent principal pe tot parcursul părții, colorează imaginea prin acordurile largi, prin țesătura cromatizată a armoniei ; dialogul instrumentelor se însoțește prin formule ritmice ostinate. Muzicii înfrigurate a părții lente îi urmează vesela întrecere oferită de final, *Allegro con brio.* O temă și ritmuri de vînătoare, simbolul cornului, răsună, se împletesc cu o temă secundă, apoi dezvoltarea își spune cuvîntul. Faptul că finalul se află conceput în formă de sonată dă întregului o stabilitate binevenită. Strălucirea ultimelor rînduri este mare ca și veselia și exuberanța muzicii.

Trio op. 114 pentru pian, clarinet și violoncel aparține ultimilor ani de creație (1891). În amurgul vieții sale, Johannes Brahms îndrăgește mult timbrul catifelat, dulceața ca și inepuizabilele resurse tehnice ale clarinetului. Drept dovadă, din acești ani datează și *Cvintetul op. 115 pentru clarinet și coarde* (1891), apoi cele două *Sonate pentru pian și clarinet op. 120 nr. 1 și 2* (1894).

Scanned with OKEN Scanner

Trioul op. 114 este ultimul din seria de lucrări de acest gen. Mai cu seamă în prima parte, *Allegro,* se simte o tendință clasicizantă. Ne întîmpină o anumită austeritate în expresia materialului, lipsit de vibrația anilor de dinainte. Simplificarea este evidentă, o lumină autumnală învăluie discursul. Partea a doua, *Adagio,* are atît grafic cît și sub aspectul sensului meditativ imprimat muzicii, multe contingențe cu lumea părților lente din lucrări similare ale lui Beethoven. Arta variației multiple, mai precis tehnica derivării unor noi aspecte melodice din motive simple, caracterizează imaginea sonoră. Clarinetul și violoncelul sînt cuplate în momente de mare expresivitate, în fraze larg arcuite. În încheiere, se observă tendința spre diversificarea maximă, prin divizarea ansamblului în patru voci distincte : clarinetul, violoncelul și mîna dreaptă a pianului, purtate de ritmul sigur al mîinii stîngi a pianului, se împletesc într-o ultimă concluzie, în care fiecare își aduce contribuția la poezia muzicii.

Partea a treia aduce în locul scherzo-ului un intermezzo calm, *Andantino grazioso.* Nimic nu umbrește seninătatea expresiei, tainicul colocviu al instrumentelor. Ca în atîtea locuri, compozitorul realizează aci idealul melodiei nesfîrșite. Și pentru interpreți, plăcerea cîntului devine tot mai mare. Mai zbuciumată este muzica finalului. Lirismul însă se perpetuează în această parte. Destul de dificile sînt suprapunerile ritmice ale unor elemente binare și ternare, sporite încă de alternanțe multiple. Terțele și sextele brahmsiene sînt și ele prezente, conferind muzicii o expresie populară ce se potențează pe parcursul întregii părți. În cele din urmă, finalul instaurează o atmosferă sărbătorească. Viguroasa afirmare a optimismului, aidoma concepției beethoveniene, își are locul de frunte în creația de cameră a compozitorului.

Tendința clasicizantă apare și în triourile cu formație tradițională. Mai puțin însă în *op. 87 în do major,* unde prima parte, *Allegro,* stă sub semnul unui conflict romantic clar conturat. Ca și în alte lucrări din acea perioadă (1882) — de pildă *Concertul nr. 2 în si bemol major pentru pian și orchestră op. 83* (1881) —, proporțiile merg spre genul monumental, tematica devine mai aspră, colțuroasă pe alocuri. Mai mult ca în alte lucrări, vioara și violoncelul formează o unitate opusă pianului. Prima parte debutează chiar în acest sens, simbolic parcă : tema răsună în unison și coardele „concurează" mereu resursele și vigoarea pianului. În plus, partitura pianului atinge o complexitate concertistică. Dezvoltarea este locul unor încleștări mari, disperate, și aplanarea, rezolvarea conflictului se face mai lent.

Scanned with OKEN Scanner

În mod consecvent, vehemența ciocnirilor se menține și în partea lentă, *Andante con moto,* mișcare destinată pînă acum destăinuirilor lirice. Discursul este acum dramatic, coardele în unison, aducînd o melodie bine ritmată, cu influențe folclorice maghiare ; acordurile implacabile ale pianului sînt întotdeauna în contratimp față de mersul melodiei. Mișcarea are două culminații, una dramatică, atunci cînd tema inițială revine în învești-mîntare armonică, în acordurile largi ale viorii și violoncelului, urmate de răspunsul pianului, la fel de vehement. Deosebit de reușită este culminația lirică, în care amplele fraze ale coardelor, ce își răspund și se îmbie la sporirea expresiei, sînt secondate, susținute și întregite de succesiunile acordurilor cromatizate și sincopate ale pianului. Pagina aceasta este de o complexitate rar atinsă în muzica de cameră a veacului.

Scherzo-ului plin de contraste, de imagini fugitive, ținute mereu într-un clarobscur, îi corespunde un trio *(Poco meno presto)* luminos, dominat de o temă „în stil popular", desigur de invenție proprie. După revenirea scherzo-ului urmează o parte (Finale) adnotată cu *Allegro giocoso.* Pianul aduce un ritm jucăuș însă tema cu inflexiuni modale, intonată din nou în unison de vioară și violoncel, este mai degrabă pasională. O expresie glumeață este proprie lungilor pasaje în care se dezvoltă prima celulă ritmică a pianului. Din nou, coardele și pianul alcătuiesc două unități distincte, opuse una alteia pînă cînd desfășurarea ulterioară, bazată pe lirism și voie bună, unifică ansamblul din nou.

Multor pagini de muzică de cameră a compozitorului le este proprie o vîltoare simfonică. Încleștările, sonoritățile, mijloacele alese converg în acest sens. Și aceasta nu întotdeauna spre folosul muzicii. De pildă, în prima parte a *Trioului în do minor op. 101* (1886), vioara și violoncelul „se detimbrează" pe mari suprafețe. Uniformizarea prin renunțarea la tratarea particularizată a instrumentelor produce în parte acea senzație de masă sonoră, inertă, în ciuda dinamicii accentuate a muzicii.

Prima temă se bazează pe secvențarea continuă a unor celule generatoare, procedeu vădit clasicizant, aflat în antiteză cu bogăția filonului melodic obișnuit al autorului. Dramatismul primei secțiuni tematice se compensează prin linismul celei de a doua secțiuni, mai generoasă în substanță melodică. Datele schemei de sonată sînt liber concepute, partea, în întregul ei, fiind o dezvoltare neîntreruptă. Aspectul ritmic și factura concertantă sînt mult subliniate, contrastînd cu simplitatea părții a doua, *Presto non assai.*

Deosebit de atractiv este balansul metric — alternanțe nesimetrice de doi și trei timpi — în partea a treia, *Andante grazioso.*

Scanned with OKEN Scanner

Atmosfera este aceea a unui intermezzo liric, pastoral, căreia îi urmează în finalul lucrării o acțiune frămîntată, concordantă cu prima parte a trio-ului.

Prin creația lui Johannes Brahms, sonata pentru două instrumente ia un nou avînt. Și în acest domeniu, compozitorul dă la iveală valori însemnate, devenite astăzi clasice. Începutul îl formează *Sonata în mi minor op. 38 pentru violoncel și pian* (1865). Revenirea la forme mari, severe și închegate, aceasta pare a fi și aci deviza, și nu continuarea consecventă a drumului deschis de ultima sonată pentru violoncel și pian de Beethoven. Prima parte, *Allegro non troppo,* are un caracter epic. Violoncelul apare multă vreme în postura de povestitor, secondat de pian. Materialul tematic, simplu și răscolitor, se dezvoltă în fraze concise, clare. Sfera mijloacelor se dovedește largă, discursul respiră gravitate, hotărîre, dar și lirice comunicări.

Sonata este scurtă, formată din numai trei mișcări. *Allegretto quasi Menuetto,* partea a doua, grațioasă și oarecum secundară în dramaturgia întregului, aduce o îmbinare reușită dintre forma întrucîtva arhaică a menuetului și cea a intermezzo-ului foarte îndrăgit de compozitor. Muzica aceasta, pe alocuri convențională totuși, este mai mult un pretext, o conjuncție între două mișcări puternice, bine conturate. Finalul, întru totul conceput ca o formă polifonică, este rezultatul răspunsului la căutările beethoveniene. O temă de fugă, viguroasă și incisivă, răsună mai întîi la mîna stîngă a pianului, apare după patru măsuri la violoncel, apoi din nou la pian, de data aceasta la mîna dreaptă. Trei voci reale sînt multă vreme menținute. Bineînțeles, principiile de fugă sînt mult lărgite, în sensul întrepătrunderii principiilor de sonată și fugă, formă realizată încă de Mozart. Neobișnuită este însă intensitatea, dinamica acțiunii. Într-adevăr, aci se desfășoară un conflict interiorizat și covîrșitor. Latura conservatoare în muzica lui Brahms, acea păstrare conștientă a principiilor dobîndite de clasici, dar de fapt mult lărgite de Brahms, se găsește clar expusă în paginile acestui final. Raportul dintre tradiție și inovație în creația compozitorului poate fi lesne măsurat aci.

Mai puțin severă în formă și cu atît mai avîntată, mai romantică în expresie se dovedește *Sonata în fa major op. 99* (1886), lucrare îndrăgită de toți violoncelistii, și nu numai de ei. Puține pagini sînt scrise atît de adecvate violoncelului ca cele ale acestei sonate. Nu este vorba de latura tehnică — deși de multe ori compozitorul își pune interpretul la grele încercări — ci de intuirea perfectă a virtualităților de expresie, particulare numai acestui instrument.

Scanned with OKEN Scanner

În prima parte, *Allegro vivace,* peste freamătul pianului, violoncelul dezvoltă îndelung un motiv, o chemare, al cărei ecou stăruie, prinde din nou viață în dezvoltarea formei de sonată, după lirica temă secundă. Muzica răscolitoare, venită din adîncul sufletului copleșește. Destăinuirea înfrigurată se încheie printr-o linie prelungă de liniștire. O altă expresie ne întîmpină în partea a doua, *Adagio affettuoso.* Ceea ce surprinde aci, pe lîngă căldura expresiei și varietatea îmbinărilor melodice și armonice, este coloritul tonal, finețea modulațiilor. Inflexiunile modale, mult îndrăgite de compozitor — Brahms a fost printre primii care au atras atenția asupra acestui izvor nesecat — transpar la tot pasul și dau muzicii o notă în plus de inedit.

Întru totul original este tipul de scherzo pe care îl reprezintă partea a treia, *Allegro passionato.* Propriu-zis, Brahms depășește aci atît prototipul beethovenian cît și pe cel mendelssohnian. Începutul ne duce înspre intermezzo-ul caracteristic compozitorului, înzestrat desigur cu alte semnificații. Există atîta frumusețe în această muzică sugestivă încît am dori un tempo mai potolit, pentru a putea surprinde amănuntele. Dar după goana și frămîntarea, menținută în fel și chip, vine un trio calm, cu valori lărgite, aducînd contrastul de expresie, de tonalitate (opoziție minor-major) și de metru. Optimea egală pulsează neîncetat și iureșul se încheie doar după revenirea integrală a scherzo-ului. Finalul, *Allegro molto,* este o parte concisă, sonră, pătrunsă de un optimism robust. Violoncelul, acompaniat în registrul grav de pian, enunță o temă arcuită peste opt măsuri, reluată apoi de pian ; de aci derivă un comentariu prelung, mult dinamizat, pînă cînd un mănunchi de arabescuri își face loc. Acum, problemele primei mișcări își găsesc rezolvarea definitivă ; instrumentele se întrec, se solicită reciproc din ce în ce mai mult pentru a încheia muzica în lumina unei victorii dobîndite. Triumful bucuriei asupra durerii și frămîntării, iată ideea, prezentă în atîtea creații de cameră ale lui Ludwig van Beethoven, pusă, în prim plan, la temelia unei capodopere, de Johannes Brahms. Triumful este deplin. *Sonata* aceasta, monumentală în formă și conținut, este una din cele mai mari realizări în literatura violoncelului.

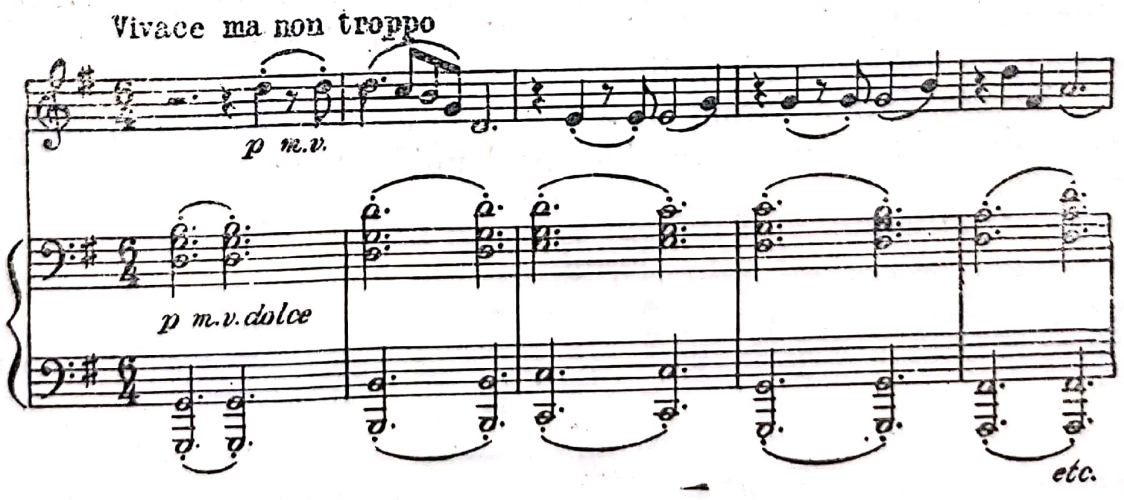
După *Sonata „Kreutzer"* de Beethoven, sonata pentru pian și vioară intră în decenii de criză. Aceste fenomene sînt clare atunci cînd comparăm strădaniile unui Schubert, Mendelssohn, Schumann, pe acest teren, pentru a numi numai pe cei mai însemnați creatori ai timpului. Cel care soluționează problematica, cel care regenerează vechiul gen cu o bogată tradiție, este tot Brahms. Cele trei sonate scrise între anii 1879 și 1888 marchează un

Scanned with OKEN Scanner

moment important în evoluţia genului, ecoul lor răsună în lucrările compozitorilor de mai tîrziu. *Sonata op. 47* de Beethoven a avut un efect derutant. Urmîndu-i pilda, mulţi compozitori s-au îndreptat spre factura concertantă ; alţii, luînd calea inversă, de pildă Schumann, au neglijat aspectul violonistic, adică posibilităţile mai largi de expresie proprii viorii. Brahms, pe lîngă repunerea în drepturi a formelor clasice, pe lîngă redobîndirea echilibrului arhitectonic, realizează un pilduitor spirit de cameră, egalizînd din nou relaţia dintre cei doi parteneri. Dar aceasta cu mari eforturi. Pînă ajunge la această concepţie, el reneagă sonata anilor de tinereţe. O şcoală pregătitoare, severă şi conştient urmată, sînt cvartetele şi triourile cu pian. Sonata pentru pian şi vioară este aşadar o muzică de esenţă, complexă, obţinută prin simplificarea treptată a componenţei instrumentale pînă a se ajunge la formaţia ultimă : pian-vioară.

Fiecare din cele trei sonate este un giuvaer, o unitate finită cu profiluri şi expresii proprii. De bună seamă, conţinutul unei sonate este enunţat în prima parte. Pusă în centrul atenţiei, prima parte, mişcată, stă în creaţia brahmsiană sub semnul extinderii formei. Păstrînd echilibrul şi proporţiile în mare, compozitorul adînceşte rolul dezvoltărilor, şi în multe cazuri mai adaugă încă o dezvoltare secundă, în coda, marea concluzie a formei de sonată. De aci stabilitatea muzicii, excepţionala gradaţie a discursului, logica desfăşurării.

Sonata nr. 1 în sol major op. 78 (1879) debutează într-o mişcare legănată, imprimată întîi de ritmul temei intonate la vioară, ritm ce se transformă într-o mişcare continuă, reprezentată prin şirul optimilor egale. Tema, în fond foarte simplă, conferă pe lîngă virtualităţile sale expresive, o sumă de posibilităţi dezvoltătoare :

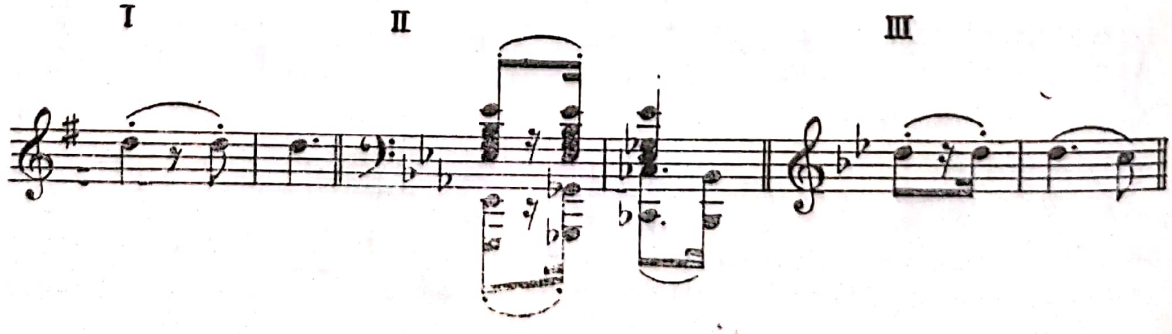


Generozitatea în conducerea melodiei, cît mai multă melodie, acesta este motto-ul nescris al lucrării. Melodia de aci nu are un caracter instrumental, ci vocal, bineînțeles desfășurat într-un ambitus uriaș. E greu de vorbit de o opoziție dintre temele expoziției de sonată. Mai degrabă se constată un proces de derivare permanentă. Expresia, menținută în sfera liricului, este de altfel sugerată chiar de autor prin indicațiile suplimentare : *Con anima, grazio e teneramente.* (Recomandăm drept una din cele mai bune ediții aceea realizată [1928] de doi mari artiști : Arthur Schnabel și Carl Flesch.)

Puține lucrări ale autorului beneficiază de această dispoziție lejeră, degajată de cînt. Discursul celor două instrumente, de loc rivale aci, păstrează o eleganță sobră dar intimă, caldă. Dezvoltarea, urmată de repriză, duce în chip firesc la momentul de maximă poezie, concluzia (coda) primei părți. În muzica aceasta plutește ceva din atmosfera serenadelor pentru orchestră, *op. 11* și *op. 16* (1858—1860).

Continuarea aduce mai întîi un puternic contrast tonal : partea a doua, *Adagio,* are drept centru tonalitatea *mi bemol* major. Pianului, compozitorul îi încredințează o melopee visătoare, întregită de vioară. În secțiunea a doua a formei de lied ne surprinde revenirea ritmului inițial (a se vedea schema de mai jos). Apoi, un element tematic derivat din prima parte se aude sub forma unui canon între mîna stîngă a pianului și vioară. Treptat, sonoritățile se liniștesc și muzica redobîndește calmul liric, întretăiat mereu de momente reflexive, de mare intensitate. Scherzo-ul lipsește. Finalul, bazat pe o tonalitate minoră *(sol)* față de prima parte majoră *(sol)* surprinde, deoarece astfel de cazuri în literatura vremii sînt foarte rare, gradația inversă (de la minor la major) fiind mai uzuală. Fără să-și piardă din lirismul ei, muzica — în raport cu prima parte — este totuși mai învolburată. Episoadele sînt variate, întotdeauna bine ritmate, strălucitor concepute, fără a da însă satisfacția deplină, atunci cînd comparăm valoarea mișcărilor extreme.

Sonata, într-o formă mascată, este ciclică. Anacruza primei teme din prima parte este elementul unificator :



Scanned with OKEN Scanner

Încheierea finalului revine la *sol* majorul inițial. Tot aci reapare, în trecere, motivul prim al părții lente, însemnînd o rezolvare a întregului material, a problematicii proprii diferitelor mișcări ale *Sonatei.*

Sonata nr. 2, în la major op. 100 se învecinează în timp (1886) cu *Sonata op. 99 pentru violoncel,* cu *Trio op. 101 pentru pian, vioară și violoncel.* Și totuși, puncte comune greu pot fi găsite. Acestor lucrări le-a premers *Simfonia IV în mi minor op. 98* (1885) ultima din seria simfoniilor. De acum înainte, fenomen similar ca la Beethoven, forțele creatoare sînt rezervate muzicii instrumentale de cameră. O excepție formează doar *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră op. 102* (1887).

În mod cert, în acest an (1886) Brahms face investigații mari, hotărîtoare. Drept poziții extreme pot fi socotite *Trioul în do minor op. 101* și *Sonata în la major op. 100* pe care o analizăm aci. Față de masivitatea sonoră a trioului, sonata reprezintă antipodul, spiritul de cameră accentuat la maximum. *Sonata* aceasta cu greu o putem interpreta drept o muzică pentru două instrumente — pian și vioară —, ci mai degrabă auzim un cvintet, format parcă dintr-un clarinet și un cvartet de coarde. Atît de mult este reliefată scriitura pe voci egale în partitura pianului, factură față de care liniile viorii se detașează net. Atmosfera, coloritul tonal este nou, muzica primei părți este mai intimă, mai poetică încă decît în sonata precedentă. Contrastele interioare nuanțează infinit expresia, sporind mereu interesul pentru amănuntele discursului.

Partea a doua, *Andante tranquillo,* este o formă compusă, bazată pe alternanța și extinderea (prin variere) a două elemente, contrastante prin mișcare, expresie și colorit. Acestui intermezzo îi urmează un final bazat nu pe ritm ci pe expresie ; prin *Allegretto grazioso (quasi Andante)* compozitorul face un pas temerar, spre necunoscut. Finalul se transformă astfel într-un poem liric, folosind o muzică ardentă, tinerească, alimentată mereu prin fantezia alegerii unor noi mijloace, sporite în tot locul. Astfel, în anii maturității artistice, Brahms se apropie o clipă de viziunea schumanniană, asigurînd totodată muzicii sale, romantică aci pînă în cele mai mici detalii, un echilibru deplin. Într-un sens mai larg, am defini această *Sonată,* scăldată în lumină, drept „marele intermezzo". Aceasta, fiindcă *Sonata nr. 3, în re minor op. 108* (1888) merge pe alte căi.

Dacă Brahms s-ar fi dorit mai romantic decît îi era firea, ar fi intitulat lucrarea : marea sonată. Compozitorul revine la tipul

Scanned with OKEN Scanner

sonatei compuse din patru mişcări. Aceasta ar fi o caracteristică, dar nu cea mai importantă, deşi echilibrul planului arhitectonic este astfel mai pronunţat. Tematica, mai „colţuroasă", pregnantă, de larg suflu, înlesneşte dezvoltări mai ample, contraste mai puternice, o mai minuţioasă gradare a momentelor contrastante. În plus, muzica primei mişcări este năvalnică, atitudinea mai exteriorizată decît în sonatele anterioare. Chiar de la început, muzica „fierbe". Liniile complementare ale pianului dau un ritm sincopat, peste care vioara aduce o melodie fermă în expresie. Planul ritmic cunoaşte profiluri diferite, subdiviziunile ternare şi binare, suprapuse în partea pianului, dau un balans ritmic specific multor creaţii ale autorului. Elementele prezente în secţiunea tematică secundă sporesc încă verva desfăşurării. Brahms, în urma multor investigaţii în specificul scriiturii violonistice — dovadă între altele *Concertul pentru vioară* şi *Dublul concert pentru vioară şi violoncel* — întrebuinţează la începutul dezvoltării un procedeu specific barocului, şi anume folosirea drept pedală a unei coarde libere ca element ornamental, secundar în descrierea unei linii tematice principale. Procedeul, mult extins în prima parte, rămîne caracteristic pînă la sfîrşitul mişcării. În mai mare măsură decît înainte, compozitorul prezintă aci materialul tematic de bază în multe variante, revenirile temelor avînd întotdeauna un spor de culoare, de intensitate, de complexitate în înveşmîntarea instrumentală.

Mişcările mediane sînt concise, scurte, concepute în forme simple. Partea a doua, *Adagio*, se bazează pe un material melodic lin, expresiv, aducînd o poetică visare, apoi pasiune în dublele coarde (terţe) ale viorii. Partea a treia înclină mai mult spre jocul reţinut, întretăiat pe alocuri prin erupţii temperamentale, curînd estompate. Indicaţia *Un poco presto e con sentimento* spune mult, rămîne totuşi prea generală, ceea ce favorizează interpretări atît de diferite, uneori prea incisive, ale acestei mişcări în care trebuie să domine graţia, chiar cochetăria. Finalul, *Presto agitato*, continuă linia primei mişcări. Prima temă, adnotată cu *passionato*, planează deasupra triolelor clocotitoare ale pianului. Contrastele sînt mai evidente aci ca nicăieri înainte. În mod cert, Brahms şi-a dat seama de limitele sonatei lirice, de pericolul rămînerii pe o singură coordonată de expresie. De aci dramatizarea consecventă a muzicii, proces ce culminează în finalul acestei sonate, unde în miezul părţii, încleştările sînt mari : o gradaţie ascendentă, cromatică la vioară, bine ritmată la pian prin accentuarea

Scanned with OKEN Scanner

timpilor tari (mîna stîngă) şi a sincopelor (mîna dreaptă), duce la culminaţia în *fortissimo*. De aci, energii dezlănţuite împing muzica înainte, încleştarea se destramă şi încă o dată elementele tematice se perindă în faţa auditorului, în întregime cucerit de această muzică mare, profundă, grăitoare pentru toţi. Pe drept cuvînt, în rîndul sonatelor pentru pian şi vioară, această lucrare monumentală se bucură de întîietate.

Dintre sonate, cele pentru clarinet (sau violă) şi pian aparţin ultimei perioade de creaţie. Scrise în anul 1894, sonatele *op. 120 nr. 1 în fa minor* şi *nr. 2 în mi bemol major* sînt mărturii grăitoare ale lirismului brahmsian, pline de o expresie intensă, turnată în tipare mai academice pe planul formelor. Ele sînt bilanţul căutătorilor unei vieţi. Într-adevăr, din punct de vedere stilistic, lucruri noi nu mai apar. Prima sonată este mai avîntată, mai cu seamă prin prima parte, *Allegro appassionato* şi finalul, *Vivace. Sonata a doua* este mai interiorizată ca muzică, mai subtilă în expresie şi foarte îngrijit lucrată. Ceea ce cucereşte este în primul rînd măiestria în arcuirea liniilor, în împletirea lor. O lumină blîndă, nuanţe nostalgice planează asupra acestei sonate care avea să fie ultima.

În jurul muzicii instrumentale de cameră a lui Johannes Brahms s-a creat la un moment dat un mit fals în esenţă. Criticul şi esteticianul Eduard Hanslick (1825—1904), prieten cu Brahms, citează, pledînd în sprijinul teoriei sale despre muzica absolută, lucrările simfonice şi de cameră ale compozitorului. E. Hanslick îşi dezvoltase teoria în cartea *Vom Musikalisch Schönen* (1854). Conform acestei teorii, muzica fără text (fără program) nu poate avea un conţinut „extra muzical". Deci, în genere, muzica instrumentală fără program declarat se categoriseşte drept absolută, pură („forme sonore în mişcare"). În mod evident, o astfel de teorie, şi încă aplicată la Brahms, nu stă în picioare. Muzica lui vorbeşte de la sine, deoarece conţinutul emoţional este foarte puternic, clar expus, şi atît de variat încît acest conţinut cu greu poate fi cuprins în categorii delimitate. Poate mai mult decît alţii, Brahms cîntă viaţa în cele mai diferite aspecte ale ei, de la bucuria entuziastă la durerea sufletească, nu lipsesc nici nuanţe nostalgice şi nici umorul. Poezia reţinută, dragostea înflăcărată şi mai cu seamă dragostea de natură se reflectă în paginile celor mai diferite genuri şi lucrări. O simplă comparare a liedurilor — căci acolo conţinutul programatic există concret — şi a muzicii instrumentale de cameră, ne arată unitatea întregii creaţii. Însuşi Brahms a dat un răspuns ucigător cărţii lui Hanslick.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o scrisoare către Clara Schumann (15.I.1856) Brahms scrie : „Hanslick este şi scriitor. Cartea sa *Vom Musikalisch Schönen*... voiam s-o citesc, am găsit însă chiar la prima răsfoire atîtea lucruri eronate *(so viel Dummes)*, încît am lăsat-o..." [31]

În încheiere încă cîteva cuvinte despre muzica destinată ansamblurilor de coarde, cvartet-cvintet-sextet. Şi aci, Brahms a dat la iveală capodopere. Trioul de coarde, compozitorul nu l-a cultivat. Momente frumoase de acest gen se găsesc în cvartetele cu pian. Dincolo de această asociere, Brahms nu a mers. În privinţa cvartetelor de coarde, biografii compozitorului susţin existenţa mai multor lucrări, distruse ulterior de autor. Se poate... Cert este că înainte de a compune şi de a da în circulaţie primele două cvartete de coarde, Brahms a scris mai întîi lucrări destinate altor formaţii de cameră. *Sextetul în si bemol major op. 18* (1860) face începutul. Patru ani mai tîrziu apare cel de al doilea *Sextet în sol major, op. 36,* tot pentru două viori, două viole şi două violoncele. Plenitudine sonoră şi lirism de cea mai bună calitate izvorăsc din aceste lucrări. Primul sextet are o scriitură mult mai polifonică. În general, Brahms posedă un excepţional simţ al dozării instrumentale ; vocile răsună întotdeauna clar, nestingherite, deşi amănuntul armonic şi ornamental este bogat reprezentat. Ţesătura nu deviază niciodată într-o pastă sonoră inertă. Predilecţia pentru variaţii este comună ambelor lucrări. De regulă, în trio-urile scherzo-urilor se remarcă o expresie pastorală, temele vădesc apropiere faţă de melosul popular, mult îndrăgit şi înţeles de autor.

Foarte apropiate de stilul orchestral, mai cu seamă în momentele culminante dramatice, sau de strălucire instrumentală, sonorităţile se menţin totuşi în limitele stilului de cameră.

Experienţa de aci este hotărîtoare ; la ea se mai adaugă încă aceea dobîndită în cvartetele cu pian. Astfel, în anul 1873, toate datele sînt adunate pentru scrierea unor cvartete. Atunci apar cvartetele *op. 51, nr. 1 în do minor, nr. 2 în la minor*. Doi ani mai tîrziu, în 1875, urmează cel de al treilea cvartet, în *si bemol major, op. 67*. Cu el, lista se închide.

În legătură cu unele lucrări ale lui Brahms şi mai cu seamă ale lui Beethoven, se poate vorbi de o problemă a „*do* minorului". Într-adevăr, lucrările dramatice, de mare frămîntare, au folosit această tonalitate. *Cvartetul în do minor op. 51 nr. 1* este cea mai răscolitoare lucrare de acest gen în creaţia lui Brahms. Nu

[31] G. Knepler, *Op. cit.*, pag. 903.

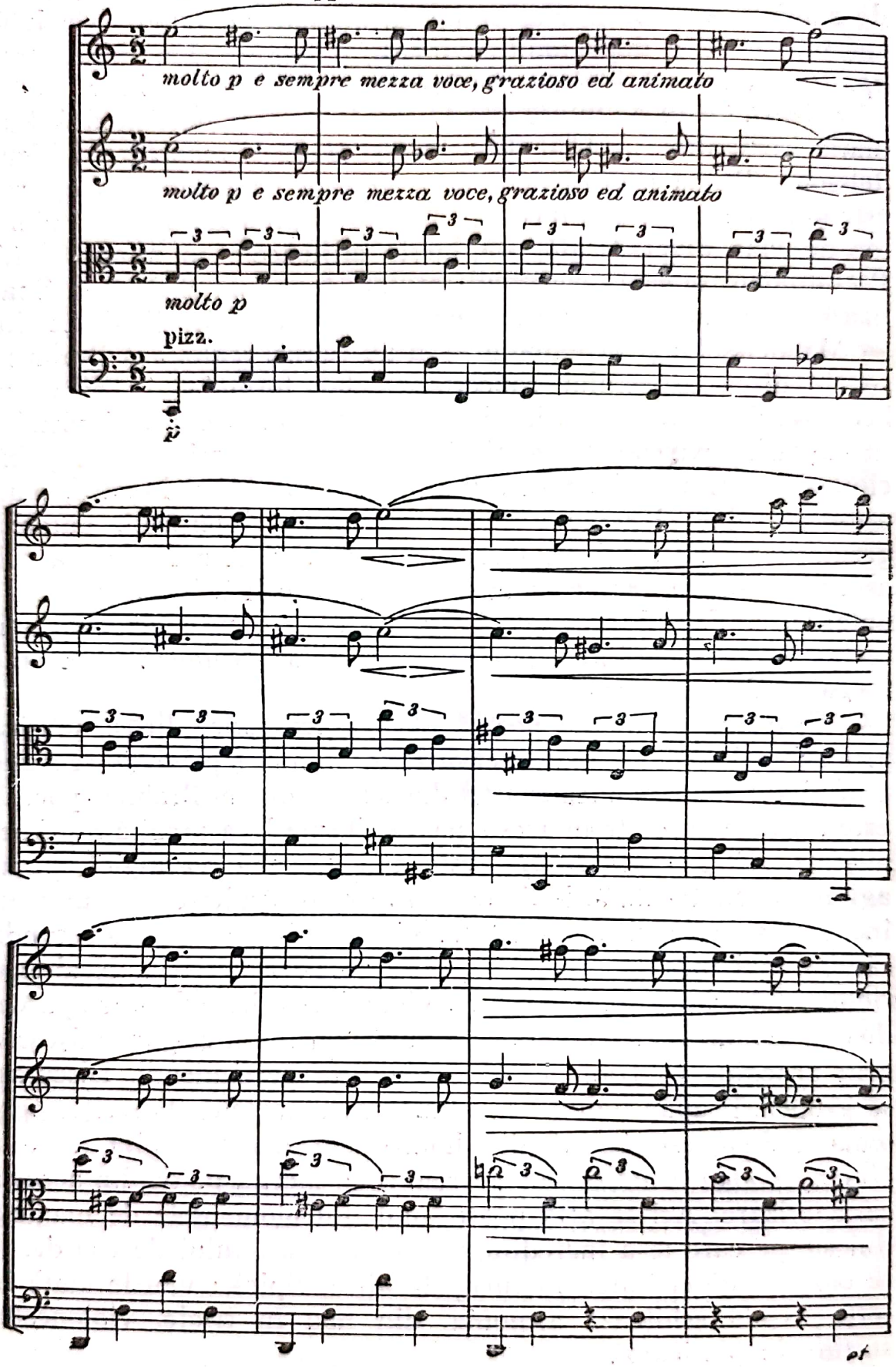
trebuie uitat faptul că în acești ani compozitorul pregătește cea de a doua versiune a cvartetului cu pian în *do* minor (versiune apărută în 1875 după multe ezitări) ; o lucrare mai tîrzie, *Trio op. 101* (analizată înainte), se înscrie tot pe această linie

Cvartetul în do minor op. 51 nr. 1 aparține deci tipului dramatic (romantic), profilat de Schubert *(Fata și moartea)* și Mendelssohn. Prima parte începe de-a dreptul tumultuos, încleștarea este maximă de la bun început. Brahms dispune de o paletă uimitor de bine diversificată, stăpînește mijloacele cu mîna sigură. Pretutindeni se simte controlul rațiunii, fapt care și duce la finalizarea tuturor acțiunilor. Ceea ce romanticii dinaintea lui — Mendelssohn și Schumann — n-au reușit, realizează Brahms : redobîndirea aspectului concertant, olar formulat în cvartetul beethovenian. Această atitudine este, în mod firesc, mai vizibilă în mișcările extreme ale lucrării. Unitate prin varietate, un principiu pe deplin realizat în tulburătoarea muzică a lucrării, mult apreciată dar și temută de formațiile de interpreți, datorită greutăților tehnice și de construcție. Curios este faptul că sub aspectul dozării, acest cvartet este mai dificil decît sextetele anterioare. Faptul se explică, deoarece de multe ori cvartetul reclamă o maximă intensitate sonoră din partea unor instrumente inegale sub acest aspect.

Cvartetul al doilea poartă alte caracteristici, lirice, muzica este aci mai reținută, mai interiorizată ; în multe privințe, se simte o afinitate pentru lumea cvartetului schumannian. Brahms, poetul, este cel care vorbește în aceste pagini. Tema larg arcuită a primei mișcări, *Allegro non troppo,* este mai degrabă nostalgică, puțin agitată, decît avîntată. Măiestria cu care construiește autorul acest început este cu totul remarcabilă. Vioara primă cîntă, cea secundă rămîne mai întîi în rezervă, apoi se asociază acesteia. Neabătut, violoncelul schițează un bas grav. Violei îi este încredințată aparent doar armonia. Ea sugerează însă mult mai mult, asigură mișcarea prin arpegiile în triole ca și o neliniște permanentă. Discursul se grupează, apar imitații la toate instrumentele. Tranziția spre tema a doua este scurtă dar hotărîtă. Tema cantabilă (numită *Gesangsthema* în muzicologia vremii) își merită pe deplin această caracterizare. Aci se află poate unul din momentele de maximă duioșie pe care le-a încredințat Brahms cvartetului de coarde. A se observa diversitatea faoturii, de altfel tipică : viorile cîntă în terțe ; viola schițează armonia, din nou în triole, violoncelul susține în pizzicato :

Scanned with OKEN Scanner

(Allegro non troppo)



Scanned with OKEN Scanner

Un spor de expresie și culoare mai aduce și mica variațiune ce urmează. Brahms sugerează în cuprinsul desfășurării o atmosferă pastorală pe care ceva mai tîrziu Richard Strauss o va intui atît de bine.

Concluzia expoziției este urmată de o liniștire ce precede dezvoltarea, din ce în ce mai frămîntată, dramatizată în toate detaliile ei. Repriza începe șovăitoare, timorată, pînă cînd tema a doua, de astă dată în *la* major, destinde din nou expresia muzicală. Dar partea încă nu se încheie ; o dezvoltare secundă se anunță în coda, severul *la* minor revine, și o dată cu el conflictele, zbuciumul.

Un deosebit interes prezintă mișcările mediane. Mai întîi partea a doua, *Andante moderato*. Firul melodic, liric și suav, se deapănă prelung ; vioara primă se menține solistă, atent acompaniată de restul ansamblului. În miezul acțiunii, lirismul se întretaie brusc printr-un dublu recitativ, expus în canon de vioara primă și de violoncel. Vioara secundă și viola, înfrigurate, susțin în tremolo armonia. În cele din urmă stilul de recitativ cuprinde întregul ansamblu. Iată așadar continuarea unor procedee dramaturgice întîlnite la Mendelssohn și Schumann. Urmează apoi partea a treia, *Quasi Minuetto, moderato*. Tehnica predecesorilor se manifestă în cele două intermezzi intercalate, foarte apropiate la o primă vedere și totuși distincte. O scurtă secțiune de tranziție duce înapoi la menuetul inițial, mișcare care de fapt nu mai are nimic comun cu accepțiunea veche a formei. Finalul, *Alegro non assai*, aparține în întregime dansului, mult stilizat. Ritm și vervă, accente puternice, o maximă cursivitate, iată elementele principale. Tipic brahmsian, discursul devine din ce în ce mai colțuros, apar procedee contrapunctice, sonorități masive, momente de tensiune. După pregătiri multiple, lucrarea se încheie printr-un iureș final, un pasaj de forță și strălucire instrumentală.

Cvartetul în si bemol major s-a încetățenit mai greu, neputînd ține pasul cu suratele mai mici dar mai însemnate totuși. În comparație cu acestea, două lucruri importante lipsesc în *op. 67* : concizia în formă și varietatea expresiei. Tendința dezvoltătoare, dorința de insistare asupra amănuntului, au fost duse departe. Muzicii, expresive și frumoase, îi lipsește totuși vitalitatea *Cvartetului în do minor*, gama variată și mai cu seamă gradația *Cvartetului în la minor*, în ciuda unificării ciclice a întregului în încheierea din *op. 67*. Cu asta, seria cvantetelor brahmsiene publicate se termină. Se spune că Brahms ar fi compus mai bine de douăzeci de cvartete (de pildă Wilhelm Altmann în *Handbuch für Streichquartettspieler*, vol. III, pag. 152). Dacă este așa, atunci exigența compozitorului impune respect. Cert însă, Brahms se

Scanned with OKEN Scanner

simte în largul său cînd dispune de un număr mai mare de voci, un ansamblu mai bogat de timbruri şi resurse registrale. Iată cauza care îl duce pe Brahms în domeniul cvintetului, unde obţine trei succese răsunătoare.

Primul, în primăvara anului 1882, cînd compune *Cvintetul în fa major op. 88*, pentru două viori, două viole şi violoncel, la aproape o sută de ani după magnificul *Cvintet în sol minor* de W. A. Mozart (K. V. 516, 1787). Cele două cvintete de Brahms îşi găsesc egalul doar în marile cvintete mozartiene. Concepţia este clară : ansamblul de cvintet oferă mobilitate, cîte o voce poate fi ţinută în rezervă pentru a impulsiona prin intrarea ei desfăşurarea. Echilibrul este nou. În cvartetul de coarde viola cu greu se poate impune. Două viole însă, raportate la două viori şi un violoncel, se afirmă din plin, modifică caracteristica timbrală a ansamblului, centrul de greutate stă acum în registrul mediu. În plus, trei solişti importanţi se disting acum : prima vioară, prima violă şi violoncelul. Genul afirmat de Boccherini (113 cvintete cu două violoncele şi 12 cu două viole !) şi Mozart, salutat prin cuvinte entuziaste de Robert Schumann *(Gesammelte Schriften*, I, 342) şi bine definit, cunoaşte în Brahms pe acela care îl aduce spre noi culmi.

Cvintetul în fa major op. 88 are o încîntătoare primă parte lirică, primăvăratică, *Allegro non troppo, ma con brio*. Compozitorul bazează discursul pe două teme contrare ca aspect, înrudite prin expresie. Tema întîi, bărbătească, larg desfăşurată şi pe urmă încă întregită prin elemente secundare, bine ritmate, conduce spre o melodie interiorizată, caldă, caracteristică prin mişcarea triolelor şi prin gradaţia mereu ascendentă. Cvintetul are numai trei mişcări mari, adevărate blocuri sonore. Monumentală este partea a doua, un conglomerat de mişcări interioare. Tema iniţială din *Grave ed appassionato* răsună în registrul grav, durerea mocneşte în aceste ţinuturi de mare profunzime a expresiei. Nici dansantul *Allegretto vivace* nu se eliberează întru totul de o stare nostalgică. Prin revenire, prima temă primeşte o expresie mai visătoare. Această poetizare a substanţei prin variere este întru totul specifică creaţiei brahmsiene. După un nou intermezzo, partea se încheie în tonuri învăluite, în sonorităţi de ecou. Acestei nocturne îi urmează un *Allegro energico*, partea a treia. Tentaţia de a contrapuncta, de a polifoniza imaginea sonoră, este mare. Procedeul asigură o dinamică bună, muzica respiră o forţă excepţională, bucurie. Moment de răgaz nu există de loc, pînă şi temele secundare sînt cuprinse de mişcare. Vocile îşi răspund adesea într-o manieră gălăgioasă, exuberanţa este pe alocuri şarjată. Şi tocmai atunci, în astfel de momente, compozitorul reali-

Scanned with OKEN Scanner

zează o întoarcere completă, antrenînd instrumentele într-o spirituală conversaţie. Strălucirea maximă vine însă în coda *(presto)*, unde întîlnim o creştere gradată, dusă pînă la acordurile finale.

Cvintetul în sol major op. 111 (1890) este încă mai cunoscut, mai popular. După spusele lui Brahms, lucrarea reflectă imagini din lumea unui loc preferat de petrecere a vienezilor, Praterul. Lucrarea este într-adevăr plină de contraste. Forma concisă a părţilor favorizează mult înţelegerea muzicii. Pe de o parte, compozitorul utilizează teme masive, apte pentru mari dezvoltări simfonice, cum ar fi tema de început a violoncelului, o chemare năvalnică ce parcurge cîteva secunde întregul ambitus al violoncelului, temă ce stăruie în memorie. Pe de altă parte apar teme în gen de vals, spre exemplu în expoziţia primei părţi şi în secţiunea mediană a părţii a treia. Motive maghiare de dans se fac auzite în finalul lucrării. Dar şi această muzică exuberantă, plină de viaţă, cunoaşte o opoziţie puternică, adusă de partea lentă, improvizatorică (bazată pe principiul variaţional), pătrunsă de gînduri mai profunde şi ne sugerează imaginea singuraticului Brahms, îngîndurat în mijlocul veseliei şi al petrecerii. Pretutindeni, ca şi la Beethoven, optimismul se afirmă cu vigoare, victorios. Cine mai poate vorbi aci de o muzică absolută, pură, cînd imaginile reflectă, sugerează viaţa, situaţii, atitudini. Aci pulsează viaţa, văzută şi descrisă de o pană măiastră.

Un an mai tîrziu, în 1891, compozitorul termină *Cvintetul în si minor op. 115 pentru clarinet* (sau violă), *două viori, violă şi violoncel,* adică cu 102 ani după ce Mozart scrisese *Cvintetul în la major* (K.V. 581, 1789). Cele două lucrări au multe asemănări, mai cu seamă pe planul construcţiei. În primul rînd, integrarea clarinetului, oarecum solist, în structura cvartetului de coarde, care constituie o problemă dificilă. Brahms întrebuinţează soluţii ingenioase. Ca şi Mozart, preferă în prima parte o sumă de motive scurte, bine conturate, pe care le aduce în asociaţii multiple, mereu sporite prin procedee dezvoltătoare. Aci ca şi dincolo, tema cu variaţiuni reprezintă momentul de încheiere. Brahms însă integrează mai mult clarinetul în ţesătura de ansamblu ; apoi, vioara primă este plasată adesea în registrul acut, dominînd de aci cu uşurinţă.

Centrul de greutate se află în partea lentă, *Adagio*. Muzica visătoare, învesmîntată în sonorităţile diafane ale tonalităţii *si* minor cucereşte pe de-a-ntregul. Inflexiuni modale, tipic brahmsiene, brăzdează materialul tematic de o aleasă inspiraţie. Secţiunea mediană, *Più lento,* este locul unor desfăşurări dramatice. Recitative lungi, ale clarinetului solist ca şi ale viorii prime, sînt conduse într-o manieră improvizatorică. Agitaţia, întreţinută cu

Scanned with OKEN Scanner

mijloace cvasi orchestrale (tremolo-uri, accente patetice), cedează şi prima secţiune a liedului străluceşte din nou în toată frumuseţea ei. Astfel de extreme pot fi rar întîlnite. Efectul improvizatoric, concertant, al secţiunii secunde este mereu, în toate audiţiile, puternic, totuşi, substanţa melodică a episodului nu este dintre cele mai alese. De aci plăcerea pe care ne-o provoacă cea de a doua mişcare lentă, *Andantino* (partea a treia), simplă, clară, fără afectul prea romantic al B-ului precedent, dotat cu o melodie largă şi uşor nostalgică. Un scherzo se intercalează aci, *Presto non assai, ma con sentimento,* plin de umor, jucăuş. Tema finalului este îndeaproape înrudită, ca profil şi expresie, cu tema mişcării precedente, temă ce se supune unor variaţii ornamentale şi de caracter. Este deci o continuare pe o mare suprafaţă a unei idei. Legătura ciclică, evidentă aci, se întăreşte încă prin readucerea, după ultima variaţie, a începutului din prima parte *(Un poco meno mosso).* Astfel, lucrarea apare ca un tot unitar, finit. *Cvintetul cu clarinet,* conceput tîrziu, în ultimii ani ai vieţii compozitorului, se situează în rîndul capodoperelor lirice create de compozitor de-a lungul unei vieţi închinate muzicii. Stilul rapsodic întrebuinţat în această lucrare este ecoul anilor de tinereţe, învăluit în mantia aducerilor aminte.

Hugo Wolf (1860—1903) a fost unul din cei mai desăvîrşiţi maeştri pe care-i cunoaşte istoria liedului. În acest domeniu, compozitorul, continuînd linia liedului declamatoric şi investindu-l cu cele mai variate şi complexe mijloace de expresie a impulsionat mult evoluţia ulterioară a genului. În anii 1879 şi 1880, Hugo Wolf realizează unicul său *Cvartet* de coarde, *în re minor,* o lucrare de mari proporţii, construită şi revizuită cu migală, avînd multe afinităţi cu lumea liedurilor sale. Joseph Hellmesberger a fost acela care a îngrijit ediţia.

Cvartetul acesta reprezintă un caz cu totul izolat în literatura genului, expresie a unei deznădejdi sfîşietoare, conturată în subtitlul : *Entbehren sollst du, sollst entbehren* (Lipsuri să duci, lipsuri). Pesimismul acesta este însă în contradicţie cu pasiunea muzicii, cu lupta intensă pentru dobîndirea unei victorii, pentru destrămarea norilor. Din punct de vedere formal, *Cvartetul* se compune din patru mişcări monumentale. Prima parte este precedată de o introducere lentă, *Grave,* tragică şi brăzdată de recitative, urmată de o mişcare centrală, *Leidenschaftlich bewegt.* Vehemenţa liniilor dramatizate alternează cu lirismul suav al unor elemente secundare. Libertate în formă şi subiectivismul pronunţat caracterizează primele două mişcări. Partea lentă, un poem lirico-dramatic *(Langsam)* este urmată de un scherzo incisiv, beethovenian. Finalul, *Sehr lebhaft,* mult polifonizat, înrudit cu

Scanned with OKEN Scanner

linia „ultimelor" de Beethoven, încheie o lucrare frămîntată ce se cere mai mult cunoscută.

Anton Bruckner (1824—1896) a scris o singură lucrare în genul muzicii de cameră, şi asta tîrziu, în anii 1879—1890, adică la o dată cînd cele trei versiuni ale *Simfoniei IV, în mi bemol major (Romantica)* erau terminate. Lucrarea aceasta, atît de izolată în creaţia compozitorului, este un *Cvintet în fa major* pentru coarde. Foarte rar cîntată, aproape necunoscută, această muzică poartă trăsăturile specifice ale stilului brucknerian: melodică generoasă, inventivitate armonică, masivitate sonoră şi mai cu seamă o excelentă stăpînire a stilului polifonic, fapt evident mai cu seamă în finalul *Cvintetului*. Impresionante sînt şi punctele de orgă, atît de rare în muzica de cameră. Mult apreciată este partea lentă, în *sol bemol* major, de nebănuită frumuseţe. Factura cvasi orchestrală stînjeneşte pe alocuri, mai mult însă scherzo-ul. În locul acestuia, Bruckner a încercat să compună, la cererea violonistului Hellmesberger, un nou scherzo, care de data aceasta nu a satisfăcut exigenţele compozitorului. Această parte este cunoscută drept „intermezzo". În activitatea muzicală a oraşului Viena, dominată în bună măsură prin prezenţa lucrărilor lui Brahms, *Cvintetul în fa major* al lui Anton Bruckner a fost dat uitării. Tiparul l-a făcut cunoscut (1884) şi în sfîrşit, la 8 ianuarie 1885, o formaţie condusă de Joseph Hellmesberger impune *Cvintetul pentru două viori, două viole şi violoncel* atenţiei vienezilor.

Muzica instrumentală de cameră a atras cu o forţă irezistibilă mulţi compozitori. Nu întotdeauna însă încercările au fost încununate de succes. Genul cere perseverenţă, încercări multiple, o pătrundere treptată şi mult adîncită în specificul acestei muzici. Experienţa dobîndită în alte genuri, de pildă în cel al operei, cu greu poate fi aplicată aci. Aceasta este în fond drama multor compozitori, de renume pe tărîmul operei lirice. Una din puţinele excepţii este Giuseppe Verdi. *Cvartetul* său de coarde, în *mi minor* (1873) se cîntă astăzi cu mult succes. Ca şi pe tărîmul orchestrei, Verdi mînuieşte cu siguranţă micul ansamblu de coarde, construieşte situaţii, distribuie marile puncte de sprijin din cuprinsul formei. Substanţa, bine dinamizată, se pretează discursului de cameră, chiar dacă expresia ei ne duce de multe ori cu gîndul la genul în care Verdi a strălucit ca puţini alţii. Şi nu întîmplător, ultima operă a compozitorului, *Falstaff* (premiera 9 februarie 1893), poartă foarte multe trăsături de cameră, mai cu seamă în tratarea instrumentală, şi asta spre binele lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

Alţi compozitori de operă au fost mai puţin norocoşi, creaţia lor de cameră, insuficient adîncită şi măiestrită, fiind de mult uitată. Lecţie severă. Antologiile şi lexicoanele ne spun că în jurul anului 1825 Gioacchino Rossini (1792—1868) a publicat două serii a cîte cinci cvartete de coarde. Ambroise Thomas (1811—1896) celebru prin opera *Mignon* a scris pe lîngă alte lucrări de cameră şi un *Cvintet* (*op. 7*, cca. 1835) pentru două viori, violă, violoncel şi contrabas.

Insuccesul unor lucrări de cameră s-a pus pe seama necunoaşterii principiilor de tratare a instrumentelor de coarde, de scriitură violonistică. Desigur, aceasta este o condiţie subînţeleasă, dar nu cea mai importantă. Se cunosc lucrări parţial realizate din acest punct de vedere şi totuşi viabile, mari. În muzica de cameră contează în primul rînd substanţa, eficienţa, expresivitatea şi claritatea ei, arhitectonica, învesmîntarea armonică şi polifonică ; modul de tratare instrumentală reprezintă totuşi un factor subordonat. Principiile de organizare a discursului sînt hotărîtoare. Mulţi nu şi-au dat seama că simpla tratare omofonică în formaţiile de cameră, trio-cvartet de coarde etc., este sortită eşecului. Toţi cei care în locul polifonizării discursului şi al atragerii egale a tuturor instrumentelor la dezvăluirea mesajului artistic au preferat factura, e adevărat, mai comodă, a favorizării totale a viorii prime, reducînd rolul celorlalte instrumente la simple intervenţii de acompaniament, n-au înţeles specificul colaborării de cameră. Negarea principiilor conturate în muzica clasicilor, Haydn, Mozart, Beethoven, iată cauza adevărată. În sprijinul acestui punct de vedere ne vin lucrările unor violonişti de renume. Trebuie să admitem că autorii unor studii ce se cîntă şi astăzi, reprezentînd un material didactic de bază în şcoli, ca Rodolphe Kreutzer (1766—1831), Féréol Mazas (1782—1849) sau Giovanni Battista Viotti (1752—1824), autori şi de muzică de cameră (triouri de coarde şi altele), au cunoscut bine normele de scriitură violonistică. Şi totuşi muzica lor e uitată, tocmai fiindcă au neglijat laturile cele mai importante.

Un alt exemplu : Nicolò Paganini (1782—1840) cel care a înfierbîntat minţile atîtor compozitori romantici. Cuceririle sale în domeniul tehnicii violonistice sînt mari, înnoiri concretizate în cele *24 de capricii pentru vioară solo* (1799—1802) — capodopera sa — şi în multe alte piese şi concerte, au influenţat la rîndul lor scriitura pianistică. Filonul unei literaturi cu caracter avîntat şi efervescent, influenţat de stilul paganinian poate fi urmărit de la Liszt şi Chopin pînă la Schumann, Brahms şi Rahmaninov. Transpunerea capriciilor la pian, armonizarea lor sau variaţiuni pe tema *Capriciului nr. 24* sînt larg răspîndite. Dar

Scanned with OKEN Scanner

muzica de cameră a marelui violonist ? Cine mai cunoaşte cele peste douăzeci de cvartete, în bună parte nepublicate, scrise în majoritatea cazurilor pentru o formaţie neobişnuită, compusă din vioară, violă, chitară şi violoncel. De altfel chitara, cel de al doilea instrument favorit al lui Paganini, ţine locul pianului într-o serie de triouri. Necunoscute au rămas şi *Sonata pentru trei viori* şi foarte multe alte lucrări, exceptînd *Sonatele pentru vioară şi chitară,* tipărite în parte pe parcursul anilor. Muzica de cameră a lui Nicolò Paganini, comparată cu creaţiile marilor săi contemporani, nu poate rezista. Dedicată amatorilor, prietenilor, sau mai mult amuzamentului, prilejuind doar strălucirea unei singure viori soliste, această muzică nu satisface cerinţele artei măiestrite, cerinţe legitime şi hotărîtoare.

Muzica de cameră este deci o muzică de esenţă, guvernată de legi generale, precise, variabile în decursul timpului, subordonate sensului ascendent al evoluţiei întregii arte ca fenomen de suprastructură în sînul societăţii umane. Profunzimea mesajului şi măiestria formei, concordanţa deplină dintre conţinut şi formă, acestea au fost şi rămîn marile criterii de selecţie care includ sau exclud contribuţiile compozitorilor de pretutindeni în (sau din) şirul lucrărilor de valoare ale literaturii muzicale.

Conform criteriului ales şi expus la începutul cărţii, ghidul de faţă include şi analizează doar acele lucrări aparţinînd genului instrumental de cameră care îşi păstrează şi astăzi vitalitatea neştirbită, lucrări ce răsună în săli de concerte, prin emisiunile posturilor de radio sau se află imprimate pe discuri la îndemîna tuturor. Astfel ne îndreptăm spre analiza creaţiei a doi compozitori însemnaţi, Smetana şi Dvořák.

Bedrich Smetana (1824—1884), părintele operei naţionale cehe, neobositul muzician înzestrat cu calităţi multiple, de compozitor, dirijor, pianist concertist şi muzicolog, a compus mai multe lucrări de cameră ; două din ele au dobîndit o largă circulaţie datorită marilor calităţi şi a particularităţilor stilistice.

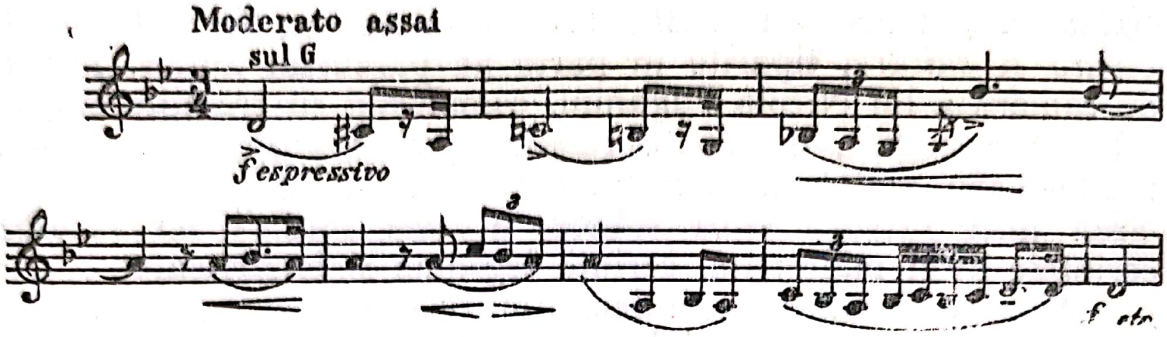
Muzica lui Smetana este originală în toate privinţele. În primul rînd substanţa melodică se hrăneşte din valorile populare ale patriei sale. Valorificarea în forme superioare, culte, a acestei substanţe, iată un ideal urmat cu consecvenţă nu numai de Smetana, ci şi de urmaşul său Dvořák şi alţii. Muzica cehă se bazează pe o tradiţie mai veche ; aceşti doi compozitori însă îi conferă un profil nou, distinct în ansamblul muzicii din a doua parte a secolului trecut.

Muzica de cameră a compozitorului poartă adesea un caracter epic, dar de multe ori sînt prezente şi elemente autobiografice. Începutul în acest sens îl reprezintă o lucrare bine în-

Scanned with OKEN Scanner

chegată : *Trio în sol minor pentru pian, vioară şi violoncel op. 15 :* o dramă puternică, zguduitoare.

În prima parte, *Moderato assai,* tonul epic, recitativul îndurerat al viorii neacompaniate captează întru totul ascultătorul. Această temă poate fi luată drept motto-ul întregului *Trio :*



Vioara repetă tema încă o dată integral, secondată de data aceasta de violoncel ; pianul asigură doar suportul armonic şi ritmic. Violoncelului compozitorul îi încredinţează tema secundă, lirică şi cantabilă, izvorîtă din substanţa cîntecului popular. Dezvoltarea, în totalitatea ei, este teatrul unor încleştări imense. Caracteristice pentru Smetana sînt recitativele viorii, dramatice, parcurgînd în vehemenţa lor punctele extreme ale ambitusului viorii. Mase sonore cu o densitate aproape orchestrală apar, ca şi mult dezvoltate procedee contrapunctice. Prima parte poate fi socotită drept o baladă de lungă respiraţie, brăzdată de accente patetice. Ceea ce cucereşte este varietatea mijloacelor, armonice, polifonice şi instrumentale. Pe lîngă stilul de recitativ nu lipseşte nici cadenţa de pian, elementul liric de destindere spre repriza formei de sonată.

Naraţiunea nu încetează. Smetana adoptă în partea a doua o soluţie originală, comprimînd scherzo-ul şi mişcarea lentă într-o singură parte. Astfel, acest *Trio* apare doar în trei mişcări — blocuri mari. Partea a doua începe cu o mişcare avîntată, de scherzo, *Allegro, ma non agitato.* Multă vreme domină unisonul, apoi pe rînd instrumentele se despart. Independentă ca tip de scherzo, această mişcare are totuşi ceva comun cu scherzo-ul romantic : acel aer misterios, îndurerat, neliniştit, un clar-obscur specific în atmosfera ansamblului. Nuanţa generală este de *piano,* doar mici zvîcniri constituie excepţii contrastante. În loc de obişnuitul trio compozitorul foloseşte două mişcări lente, intercalate în schema scherzo-ului. Sugestiv, ele sînt adnotate cu *Alternativo I* şi *II,* adică ele alternează de fiecare dată revenirile elementelor de scherzo. Primul *Alternativo, Andante,* are o expresie lirică, cel de al doilea, *Maestoso,* primeşte semnificaţii

Scanned with OKEN Scanner

eroice, conducînd în cele din urmă înapoi la ultima revenire a scherzo-ului.

Rezonanţele populare se fac simţite şi mai puternic în muzica finalului, *Presto*. Mai întîi în prima temă, caracteristică prin acompanierea melodiei în duole cu ajutorul unei mişcări fluide în triole. Suprapunerea aceasta determinînd elemente de biritmie, asigură un balans interesant, continuat de pianul, solist aci, peste o întinsă suprafaţă. Tema secundă, poate una din cele mai expresive melodii instrumentale concepute de autor, încredinţată coardelor, adînceşte şi mai mult legătura cu expresia muzicii patriei sale. Concluzia finalului, în *sol* major, reuneşte apoteotic cîntul celor două instrumente de coarde.

Două cvartete de coarde din perioada tîrzie de creaţie sînt legate între ele, mai cu seamă prin conţinutul programatic. Unul dintre ele, *Cvartetul în mi minor, „Din viaţa mea"*, a dobîndit celebritatea mondială. Conţinutul programatic al lucrării se află expus într-o scrisoare din 1878. În mare, este zugrăvit aci cu ajutorul sunetelor romanul propriei vieţi. Mai întîi dorul nepotolit de a comunica dragostea nutrită muzicii în anii tinereţii. Partea a doua compozitorul o dedică în întregime dansului, plăcerii de a dansa, aşa cum partea a treia stă sub semnul dragostei. Partea a patra semnifică recunoaşterea muzicii naţionale, bucuria succesului dobîndit pe acest drum. Totul se destramă prin apariţia unui sunet acut *(mi)* la vioara întîi, sugerînd acel zgomot care apăruse în urechile muzicianului, începutul unei asurziri progresive şi totale. Smetana, ca şi Beethoven, a suferit îngrozitor în urma acestei infirmităţi. Viaţa sa a fost plină de succese dar şi de mari pierderi, ireparabile, copleşitoare.

Smetana se dovedeşte original pe planul dramaturgiei de cvartet. *Allegro vivo appassionato,* prima parte, debutează cu un lung recitativ al violei, ridicată la rang de solistă deoarece restul instrumentelor sugerează prin acompaniamentul lor doar un freamăt agitat. Firul evocator al recitativului, încă mai dramatizat pe parcurs, se deapănă pînă la apariţia temei secunde, lirice şi totuşi pătrunsă de o fină melancolie, rezultată aci din introducerea unui ecou din tema primă. Puţini romantici au dominat atît de bine schema formei de sonată ca Smetana. Arhitectonica ei are concizie, monumentalitate clasică, claritate. Faptul se explică prin contrastul de expresie (şi categorie estetică) propriu expoziţiei ; de aci posibilităţi nelimitate. Elementul dramatic domină întreaga dezvoltare, înlesnind ciocniri vehemente. Culminaţia este urmată, nemijlocit, de tema secundă, suprapusă fiind la violă celula iniţială a primei teme. Repriza se pregăteşte, dar nu tema întîi apare însă, ci cea secundă, în tonalitatea

Scanned with OKEN Scanner

omonimei majore, deci o derogare de la schema clasică. Doar în coda revine prima temă. Compozitorul economiseşte această temă, rezervîndu-i un rol mare în unificarea ciclică a întregii lucrări.

Bedrich Smetana se desparte, fără regret, de scherzo-ul tradiţional, formă prea puţin grăitoare şi convenţională de cele mai multe ori la acea dată. De altfel temele de dans, utilizate în exclusivitate în partea a doua, *Allegro moderato a la Polka,* asigură muzicii o formă proprie. Deci polka, dansul pulsează pretutindeni. Dar sub ce formă ? Compozitorul renunţă la o stilizare din cale afară de rafinată, sugerînd un dans autentic, cîntat de un mic taraf popular. Smetana adoptă o manieră realistă atunci cînd adnotează o foarte sugestivă temă, cîntată la unul dintre instrumentele de coarde *„quasi tromba"*, adică : a se imita sonoritatea trompetei. Apar cu claritate momentele de alternare, specifice dansului : cînd ritmul avîntat, efervescent, cînd un moment de repaus al dansului (trio), prilej pentru destăinuiri lirice ; mişcarea nu încetează şi curînd iureşul începe din nou, încă mai viguros.

Largo sostenuto, partea a treia, devine momentul poetic, intim, destinat visării, aducerilor aminte ; aci, în temele violoncelului sau ale viorii, întîlnim o caracteristică recitare, expresia unor confesiuni dominate de dragostea nutrită soţiei, familiei sale. De-a dreptul magistrală este revenirea primei teme a liedului, variată sub aspectul ornamenticii instrumentale. Spre sfîrşit, totul se limpezeşte, expresia interiorizîndu-se şi mai mult. Finalul, *Vivace,* începe de-a dreptul apoteotic. Apoi răsună chemări ce evocă din nou dansul popular în întregul ansamblu. Violoncelul ţine nu numai basul ci aduce contramelodia ; vioara secundă insinuează prezenţa clarinetului, nici din acordurile în pizzicato nu lipsesc formule specifice de acompaniament *(Zuschlag).* Creşterea necontenită trece prin faze modulatorii, prin accelerări de tempo, pentru a fi brusc întreruptă, tocmai în momentul culminant : disonant, peste fundalul agitat, în tremolo (vioara secundă şi viola) se aude un sunet sfîşietor, prelung, cu o intensitate constantă, acel *mi,* semn al surzeniei. Ciclic, prin imagini incisive, cu expresii îndurerate, apar pe rînd elementele celor două teme ale primei mişcări. În amintirea maestrului apar anii tinereţii. Încă o dată, ca o scurtă interjecţie *(Allegro)* se sugerează tema avîntată a finalului, lipsită de vlagă aci. Apoi, după un murmur prelung, întreţinut pe rînd de violoncel şi violă, sonorităţile se diminuează, se sting. În acordurile finale vibrează majorul, aruncînd o lumină blîndă asupra dramaticelor desfăşurări întîlnite pe parcurs.

Scanned with OKEN Scanner

Marele și originalul talent al lui Antonin Dvořák (1841—1904) a fost recunoscut încă în anul 1875 de Brahms, cu prilejul primei întîlniri, la Viena. Spre lauda acestuia trebuie spus că Brahms a făcut mult pentru recunoașterea largă a tînărului muzician, repetînd gestul lui Schumann, care îl consacrase cu decenii în urmă. Dvořák, violistul Teatrului Național din Praga, a devenit marele urmaș al lui Smetana. Legătura sa puternică cu muzica poporului său se manifestă nu numai prin preluarea unor forme de dans și de cînt ca *furiant* și *dumky,* ci și prin dezvoltarea creatoare a unei substanțe de esență populară. Pe lîngă creația de operă și simfonică, muzica de cameră stă permanent în centrul preocupărilor compozitorului. Și aci realizările sînt importante.

Particularitățile stilistice marcante pot fi întîlnite încă într-o lucrare timpurie : *Trio în si bemol major op. 21* (1875) pentru pian, vioară și violoncel. Și aceasta mai cu seamă în partea lentă, *Adagio molto e mesto* și în cea următoare (a treia), *Allegretto scherzando.* Inflexiuni melodice și modulatorii, ritmuri și sonorități noi se fac auzite, deși lucrarea, în întregul ei, poartă încă influențele muzicii timpului de atunci. Stăpînirea formei este satisfăcătoare ; lucrarea, apărută o dată în public (1877) și tipărită (1880 la Schlessinger, Berlin) se mai cîntă și astăzi.

Una din cele mai celebre lucrări de cameră este *Trio „Dumky" op. 90* pentru pian, vioară și violoncel. *„Dumky"* reprezintă un gen de poezie populară, larg răspîndită în literatura slavă. Dvořák, evadînd aci din formele de tip clasic, pe care le menține de regulă în muzica de cameră, se îndreaptă spre forme rapsodice. Astfel, în locul tradiționalei scheme de sonată pusă la baza primei părți, compozitorul înlănțuie un șir de mișcări contrastante în expresie și mișcare, învesmîntate cu o măiestrie cu totul remarcabilă. Factura instrumentală, orientată mereu spre expunerea unor caractere noi, este de-a dreptul sclipitoare. Muzică fără rigoarea formei și totuși atent gradată, amănunțit construită și cu un pronunțat caracter rapsodic, aceasta pare a fi deviza. Și într-adevăr, nicăieri în muzica de cameră a compozitorului, specificul național al muzicii nu apare cu o forță egală celei de aci. Denogările de la forma clasică sînt astfel pe deplin justificate prin specificul, rapsodic, al conținutului.

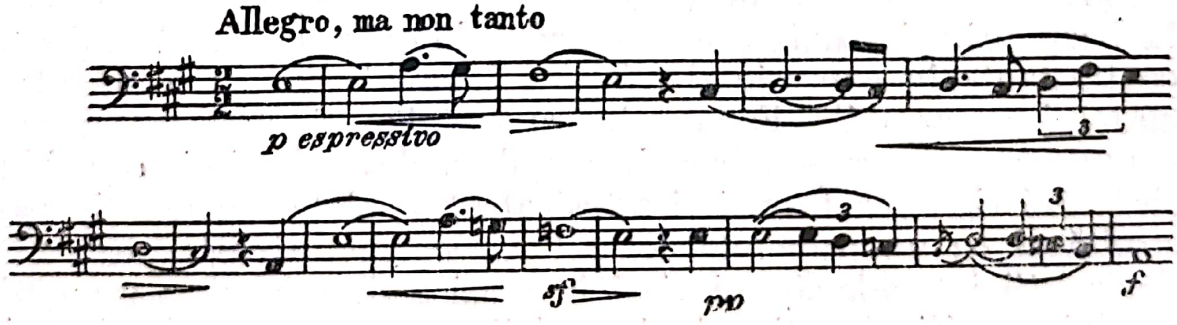
Partea a doua, *Andante,* prilejuiește melosului liric o dezvoltare mai amplă ca și o evidențiere solistică a vocilor. Și mai delicată este muzica părții a treia, *Andante moderato,* simplă ca un cîntec de leagăn. Pianul preia gingășia harpei iar violoncelul cîntă, cîntă nestingherit o melodie duioasă, caldă, ce stă-

Scanned with OKEN Scanner

ruie în memorie. Micile fluctuaţii de mai tîrziu nu destramă această atmosferă plină de poezie. De aici încolo încă mai multe episoade, mai dramatice, lirice sau epice, subliniate prin varierea tempo-ului, a mijloacelor de organizare. Spre încheiere apare acel joc de lumini (modulaţii frecvente) atît de caracteristic compozitorului. *Do* majorul ultim *(Vivace)* încununează totul prin tonurile sale calde iar muzica primeşte o nuanţă nostalgică, risipită de iureşul final în cele din urmă.

Capodopera compozitorului în domeniul muzicii de cameră cu pian este şi rămîne *Cvintetul în la major op. 81 pentru pian, două viori, violă şi violoncel,* de altfel una din cele mai însemnate lucrări din literatura genului. Sub aspectul lirismului vibrant, înflăcărat, al stabilităţii formei arhitectonice şi al originalităţii invenţiei, acest cvintet poate fi comparat doar cu giuvaerul lui Schubert, *Cvintetul păstrăvilor* (lucrare scrisă tot în *la* major). Aceeaşi abundenţă, mai mult, risipă de melodie, aci şi acolo, ca şi expresivitate a melosului, de o factură mai mult cantabilă-vocală decît instrumentală. Despre varietatea mijloacelor şi eficienţa lor se pot scrie rînduri înflăcărate, fiindcă *Cvintetul* lui Dvořák este un model prezentat de un maestru.

În legătură cu prima parte, *Allegro, ma non tanto* se pot face multe asociaţii de idei. Cu greu poate fi închipuită o muzică mai directă, mai simplă decît tema întîi, lirică şi bărbătească, în intonaţia baritonală a violoncelului. Arpegiile pianului care o acompaniază, ritmic diferenţiate, sînt lapidare şi totuşi atît de expresive ! Redăm aci doar tema violoncelului, desprinsă de acompaniament, întru totul grăitoare pentru frumuseţea acestei muzici calde şi profund umane :



Ceea ce preia Dvořák de la Brahms este tehnica travaliului motivic, divizarea temelor în unităţi mici, mult dezvoltate chiar în cadrul expozitiv al primei părţi, concepută în formă de sonată. De aci plasticitatea muzicii, relieful desfăşurărilor sonore, diversitatea accentuată. Apoi, ca de altfel şi Smetana, Dvořák se îngrijeşte de opoziţia netă (sub raportul expresiei) dintre cele două teme de bază, extinse la ample secţiuni tematice. Tema

secundă, nostalgică și mai frămîntată, răsună mai întîi la violă, al cărui timbru imprimă melosului o nuanță specifică. Firul acesta se deapănă prelung, pînă/cînd se pierde.

Dezvoltarea se anunță mai întîi timid, arpegiile în valuri ale pianului separă aparițiile la coardele grave ale motivului întrebător. Motivul inițial al primei teme furnizează elementul principal, însă întregul material se supune varierii tonale, ritmice, își schimbă necontenit expresia. Repriza este pregătită printr-o creștere culminantă, cvasi orchestrală la cvantetul de coarde. Prima temă răsună apoteotic la pian în tonalitatea de bază. Impresionantă este dinamica secțiunii concluzive, coda, pătrunsă de sonorități masive, sclipitoare.

Acum urmează două mișcări întru totul originale. Dvořák introduce, fără sfială, conștient de vitalitatea acestei muzici și de legitimitatea procedeului, două forme de obîrșie populară : dumka (II) și furiant. Tradiție și inovație, sub cîte forme poate fi întîlnită această relație în muzică de-a lungul timpurilor !

Atitudinea aceasta a compozitorului, romantică în esență, creatoare, dobîndește măreție clasică, devine pilduitoare pentru mulți compozitori de mai tîrziu. Partea a doua, Dumka, *Andante con moto,* aduce atmosfera unei balade. Viola, solistă, cîntă în registrul grav o melodie nostalgică, povestitoare, mult dezvoltată, din care reproducem prima parte :

Dumka

Andante con moto

Dvořák, ca și Brahms, valorifică intens inflexiunile (populare) modale ; în acest sens se poate vorbi de o interinfluență dintre cei doi muzicieni, deoarece în lieduri, Brahms folosește elemente populare morave. În secțiunea secundă urmează la vioara primă o temă mai avîntată, lirică în esență, luminoasă, acompaniată într-un mod original. Cîte o „contramelodie“ (element specific popular) apare, mai întîi la vioara secundă, pe urmă procedeul se inversează. Balansul ritmic este aci asigurat de șaisprezecimile (pizzicato) ale coardelor grave și în plus, pianul creionează o linie unduitoare, în triole. Complexitatea aceasta se menține. Un al treilea element tematic *(Vivace),* ce sugerează un semnal reprezintă momentul culminant al baladei. Repriza, în tonuri și mai expresive, adîncește încă o dată lumea poetică a temelor inițiale. Factura filigranată, în care pînă și

elementul cel mai secundar este şlefuit la maximum asigură muzicii pe de o parte o claritate remarcabilă, pe de altă parte o deplină eficienţă sonoră, varietate la tot pasul.

Scherzo-ul îşi trage seva din substanţa dansului popular „Furiant", indicat ca subtitlu. Vervă, veselie, spectaculozitate instrumentală dar şi o doză de duioşie, iată elementele principale. Însuşirile de orchestrator ale lui Dvořák sînt unanim apreciate. În mod firesc, ele se manifestă şi în muzica scrisă pentru ansambluri de cameră. Ceea ce surprinde în mod plăcut este înţelegerea scherzo-ului şi a trio-ului ca o unitate. Contrastul în tempo, climat tonal şi expresie se menţine. Trio-ul foloseşte, sub forma unor reminiscenţe, motivul scherzo-ului, suprapus peste o temă lirică, senină, ce se desfăşoară în valori lente, egale. Biritmia (prezenţa simultană a subdiviziunilor binare şi ternare ale măsurii de trei pătrimi) aduce înviorare. În urma unei faze de tranziţie, scherzo-ul îşi face loc şi pregăteşte năvalnica mişcare a finalului, *Allegro*. Şi în această parte, temele sînt simple, penetrante, dotate cu o eleganţă firească. Aspecte dansante apar pretutindeni în această întrecere voioasă dintre instrumentele participante. Toate procedeele din arsenalul compozitorului sînt prezente, nici capriciosul fugato (din miezul mişcării) nu poate lipsi. Fără doar şi poate, experienţa de interpret, de mînuitor al instrumentelor de coarde îşi spune cuvîntul aci. Veselia, bucuria de a cînta, creşte mereu şi încheie lucrarea cu un brio excepţional. *Cvintetul op. 81* este o capodoperă ; audierea sau cîntarea lui procură clipe mari de satisfacţii artistice.

Cvartetele de coarde ale lui Antonin Dvořák au avut o soartă similară ca şi simfoniile. Doar cîte una din seria lucrărilor a dobîndit recunoaşterea deplină, faima mondială. Aşa cum simfonia *Din lumea nouă* domină în mod absolut creaţia simfonică, tot aşa şi *Cvartetul în fa major, „Negerquartett" op. 96* a făcut ca interesul pentru celelalte şase cvartete de coarde ale autorului să pălească. Această lucrare ocupă nu numai în creaţia lui Dvořák, ci şi în ansamblul cvartetelor scrise în ultimul deceniu al veacului trecut, o poziţie particulară. Şi aci, compozitorul este original, creator. Continuînd linia cvartetelor lirice, compozitorul asigură un discurs viguros, bine dinamizat, gradînd cu o mînă sigură desfăşurarea muzicii. El foloseşte intonaţii concepute în spiritul muzicii populare din patria sa, departe acum, pentru că Dvořák se află în America. Dorul de patrie se simte deopotrivă în simfonia *Din lumea nouă*, în *Cvartetul op. 96* ca şi în *Cvintetul op. 97* pe care îl vom analiza mai tîrziu. Multă vreme însă, prezenţa unor teme din folclorul negrilor a fost exagerat apreciată, reliefată peste măsură.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste lucrări datează din anii maturității artistice, din perioada de glorie a compozitorului. *Cvartetul în fa major* mai ales, are o caracteristică prețioasă : concizia formei. După două măsuri introductive, dominate de freamătul în *pianissimo* al celor două viori, viola intonează o temă robustă, o chemare, deschizînd astfel fluxul sonor al primei mișcări, *Allegro, ma non troppo*. Ritmica precisă, conturul net al motivelor, asigură eficiența excepțională a discursului. Foarte rar se poate găsi în literatura romantică o primă parte atît de avîntată, lucrată cu atîta finețe, dotată cu un dinamism al cărui iureș este îngrădit doar din grija pentru cantabilitatea materialului melodic. Nici tema secundă nu are umbre, rămînînd lirică, dar mult interiorizată, ceea ce furnizează contrastul necesar față de exuberanta primă temă. Dramatismul dezvoltării impresionează, totuși, nu-l putem lua în serios, căci seninul *fa* major revine și eliberează expresia. Dvořák a intuit și a realizat în această lucrare un factor foarte important în tehnica cvartetului de coarde : antrenarea tuturor instrumentelor, a viorii secunde cît și a violei, considerate de obicei „instrumente secundare", la expunerea substanței tematice. De aci atractivitatea pentru interpreți, dar și optima colaborare dintre vocile ansamblului, varietatea timbrală.

Partea a doua, *Lento*, este un cîntec de dor înzestrat cu o melodică generoasă. Dvořák utilizează soluții simple : doi soliști prezintă tematica, nostalgică, vioara primă și violoncelul ; vocile secundare, vioara secundă și viola, rezervate acompaniamentului armonic, discret și mereu în mișcare, comentează.

De aci încolo, muzica aparține dansului. Spontan, acesta erupe în partea a treia, *Molto vivace*. De două ori, în înveșmîntări diferite, o mișcare secundă, mai potolită parcă, cu o expresie mai lirică dar nu lipsită de ritmuri antrenante, este intercalată în desfășurarea scherzo-ului. Muzica finalului evocă, în mod aproape naturalist, un mic taraf. Prima secțiune tematică, conținînd tema propriu-zisă ca și acompaniamentul ritmic, ostinat, este spectaculoasă, întrucîtva șarjată. Celelalte secțiuni ale rondo-ului aduc o substanță mai cantabilă, aleasă în factură și expresie. Aspectul concertant, imprimat întregii desfășurări, asigură strălucirea și vigoarea cîntului în ansamblu. Succesul de public al acestei lucrări este aproape constant.

Cvintetul în mi bemol major op. 97 se învecinează în timp (1893) cu lucrarea mai sus analizată. Conceput pentru un ansamblu de coarde format din două viori, două viole și violoncel, cvintetul degajă o sonoritate amplă, bogată în timbru. Muzica celor două lucrări are multe asemănări. Totuși, *Cvintetul* relevă

Scanned with OKEN Scanner

o altă atitudine în expunerea discursului. În prima parte, *Allegro non troppo*, compozitorul conturează mai întîi o scurtă secțiune introductivă cu un net caracter improvizatoric. Violei secunde îi revine rolul sugerării unei teme reluate, pe rînd, de toate instrumentele. Și acum de abia începe forma de sonată propriu-zisă, bogată mai mult în ritmuri bine conturate decît în teme de largă respirație. Ca și la Brahms, muzica oscilează între factura orchestrală și cea de cameră. Neglijînd polifonizarea, deși elemente în acest sens există, compozitorul preferă adunarea vocilor „în pachet". Concluzia părții este bine construită, expresia patetică cedează treptat, partea încheindu-se în sonorități calde, diafane. Hotărît, *Cvintetul* este lucrat cu mîna sigură a unui maestru experimentat.

Neobișnuite sînt mișcările mediane. În locul scherzo-ului, Dvořák introduce un intermezzo, *Allegro vivace*, pătruns de ritmuri și motive capricioase. În locul trio-ului apare un *Minore*, momentul de relaxare, reflexiv în expresie, dominat de o melodie larg arcuită, plină de poezie. Caracteristice în melosul primei teme sînt inflexiunile pentatonice, menținute cu consecvență. Resursele formației sînt foarte bine folosite, compozitorul atrăgînd toate forțele în susținerea discursului muzical. Partea lentă, *Larghetto*, este o temă cu variațiuni. Sonoritatea catifelată a temei este dată de coardele grave (cele două viole și violoncelul) situate în registre optime, specifice. În cele cinci variațiuni încheiate printr-o concluzie, sînt folosite cele mai variate procedee ornamentale. Sînt mici bijuterii care se cer bine reliefate, fiecare în parte, printr-o bună dozare a sonorităților. Din punct de vedere al interpretării, variațiunile nu sînt de loc ușoare, necesită o bună închegare a ansamblului, procură însă satisfacții.

Finalul, *Allegro giusto*, este aproape în întregime dominat de un ritm specific, apărut și în prima parte, rezultat din repetarea ostinată a unei formule de bază compusă dintr-o optime, pauză de șaisprezecime și din nou o șaisprezecime. Mai mult decît oriunde, sonoritățile sînt puternice, incisive, aproape orchestrale. Ca și Schubert (în lucrările analizate) Dvořák a compus variațiunile din partea lentă (în *la bemol* minor) folosind tema unui lied propriu, rămas nepublicat.

Vom mai aminti încă trei lucrări mari, însemnate. În primul rînd *Sextetul în la major op. 48* (1878) *pentru două viori, două viole și două violoncele*, cîntat în primă audiție cu un an mai tîrziu (la Berlin) de Joseph Joachim, în care Dvořák continuă direct o linie începută de Brahms prin sextetele *op. 18* și *op. 36*.

Scanned with OKEN Scanner

Prima parte, *Allegro moderato,* prilejuieşte sonorităţi bogate. Părţile mediane aruncă o lumină asupra investigaţiilor din această perioadă. Aici apar, prefigurate, elementele din „Dumka" şi „Furiant", aşa cum le întîlnim mai tîrziu, în *Cvintetul cu pian în la major*. Finalul, conceput sub forma de temă cu variaţiuni, conţine pagini alese, mult măiestrite.

Cvintetul în sol major op. 77 pentru două viori, violă, violoncel şi contrabas este o operă de tinereţe. Lucrarea, scrisă încă în anul 1875 a apărut mult mai tîrziu (1888). Foarte rar cîntat, acest *Cvintet* a rămas aproape necunoscut. Muzica respiră prospeţime, avînt tineresc. Proporţiile părţilor rămîn discordante faţă de substanţa melodică, dezvoltările fiind mult simfonizate. În ciuda inegalităţilor, stilistice şi formale, această muzică se cîntă şi se ascultă cu plăcere. Mai cu seamă mişcarea lentă este plină de o expresie caldă. În factura acestui *Cvintet,* ne surprinde plăcut omogenitatea impusă ansamblului, varietatea registrală asigurată fiecărui instrument în parte, apoi o bună inventitate în formulele de acompaniament, rod al experienţei personale de instrumentist.

Cea de a treia lucrare, *Terţetul pentru două viori şi violă op. 74* (1887), este o capodoperă cum după triourile beethoveniene alta n-a mai fost scrisă. Dvořák, cel ce stăpînise scriitura marilor formaţii de cameră se dovedeşte şi aci un maestru. Lucrarea nu este de loc uşoară, cere instrumentişti buni. Sonorităţile sînt unice. Viola, de cele mai multe ori instrument cu funcţii de bas, colaborează strîns cu cele două viori. Scriitura, concertantă de multe ori, epuizează toate efectele instrumentale în uzul vremii. De la recitativul dramatic pînă la tremolo-ul şi efectul special de ponticello, toate procedeele sînt prezente, întotdeauna însă în sprijinul muzicii, a expresiei, cu o paletă infinit nuanţată. Este o muzică bună, atractivă, la fel de legitimă pe scena sălilor de concert ca şi în casele amatorilor. Mai cu seamă în şcoli, terţetul poate fi folosit drept un material preţios, de mare importanţă şi ajutor.

Sonatina pentru vioară şi pian, adică sonata de proporţii mai mici, condensate, cu o expresie în general mai lirică şi intimă, este un gen mult prea rar abordat în muzica instrumentală, în care doar Schubert strălucise. Prin *Sonatina în sol major op. 100,* editată (1894) nu mult după apariţia ei, Dvořák realizează o capodoperă, mult îndrăgită şi cîntată. Prima parte, *Allegro risoluto,* are o formă clară de sonată, cu un melos şi o tratare de maximă simplitate. Dar tocmai această rezumare vine în sprijinul muzicii. Pretutindeni vioara domină. Rezonanţe

populare transpar din partea lentă, *Larghetto,* în formă de lied, iar umorul şi voia bună din cele două secţiuni ale scherzo-ului. Un mic contnast de expresie — trio — şi scherzo-ul se reia da capo. Finalul are forme mai dezvoltate, contrastele sînt mai mari, procedeele mai complexe. Apare cîte un mic canon semnificînd o extindere a procedeelor, dar în general factura instrumentală se menţine în limitele proprii unei sonatine. Unul din momentele cele mai frumoase se află în secţiunea interioară, plină de poezie, *Molto tranquillo* în *mi* major, prilej pentru o caldă interpretare violonistică. În simplitatea ei, mai mult aparentă şi înşelătoare, muzica aceasta, cîntată cu toată dăruirea, se dovedeşte mult mai grea, mai pretenţioasă în realizarea expresiei, a dozării amănuntului ca şi a planurilor sonore în spiritul muzicii de cameră.

Muzicienii ţărilor nordice s-au preocupat şi ei de conturarea unor şcoli naţionale, tendinţă generală în cadrul secolului trecut. În creaţia multora, muzica instrumentală ocupă un loc însemnat. Puternic influenţată de muzica romanticilor germani, muzica aceasta respiră totuşi un alt aer, sugerează adesea — mai cu seamă în lucrările pe deplin izbutite — o altă sursă de inspiraţie, folclorul nordic, poezia sa proprie, puternică.

Primul dintre aceşti compozitori deschizători de drumuri este Danezul Niels W. Gade (1817—1890), creator foarte înrudit cu Mendelssohn-Bartholdy. Gade, cunoscut astăzi mai cu seamă prin uvertura *Ossian* şi *Balada pentru solişti, cor şi orchestră „Fiica regelui ielelor"*, autor de muzică simfonică, a scris, mai cu seamă în anii de tinereţe mai multe lucrări pentru cele mai diferite formaţii de muzică de cameră. Printre acestea pot fi citate *Cvintetul în mi minor op. 8* (1846) pentru două viori, două viole şi violoncel, *Octetul în fa major op. 17* (1849) pentru patru viori, două viole şi două violoncele — urmînd tipul creat de Mendelssohn şi nu pe cel stabilit de Spohr (dublu cvartet de coarde divizat în ansamblu prim şi secund) — şi *Sextetul în mi bemol major op. 44* (1865) pentru două viori, două viole şi două violoncele. Această muzică, ca şi aceea a multor lucrări de cameră, epigonică uneori în formă şi insuficient adîncită ca expresie, nu şi-a putut asigura o sferă prea mare de circulaţie. Niels W. Gade, pedagog de seamă, a avut mulţi elevi care au cultivat intens muzica de cameră. Reuşite de răsunet sînt considerate (după Knud Jeppesen [32]) *Sonata în sol*

[32] Guido Adler, *op. cit.*

major pentru vioară și pian de Gustav Helsted, sonatele pentru vioară și pian și cele cinci cvartete de coarde ale lui Carl Nielsen, autor cunoscut la noi prin simfonia *Cele patru temperamente*.

Muzica de cameră a compozitorilor suedezi din epoca romantică a rămas complet necunoscută. Wilhelm Altmann (opus citat) menționează *Cvintetul în do minor op. 35* (apărut în 1875) pentru două viori, două viole și violoncel de Ludwig Norman (1831—1885) ca și *Cvintetul în fa major* (pentru aceeași formație) de Johann Lindegren (1842—1908). Creația altor compozitori, ca de exemplu Sjègren Johan (1853—1918) — autor a mai multor sonate pentru vioară și pian, violoncel și pian — se extinde mult peste pragul secolului douăzeci, și aci apar, printr-un interes mai mare acordat muzicii de cameră, valori din ce în ce mai însemnate.

Trei compozitori norvegieni au strălucit și în domeniul muzicii de cameră: Johan Svendsen (1840—1911), Christian Sinding (1856—1941), dar mai cu seamă Edvard Grieg (1843—1907), cel mai de seamă dintre compozitorii nordici.

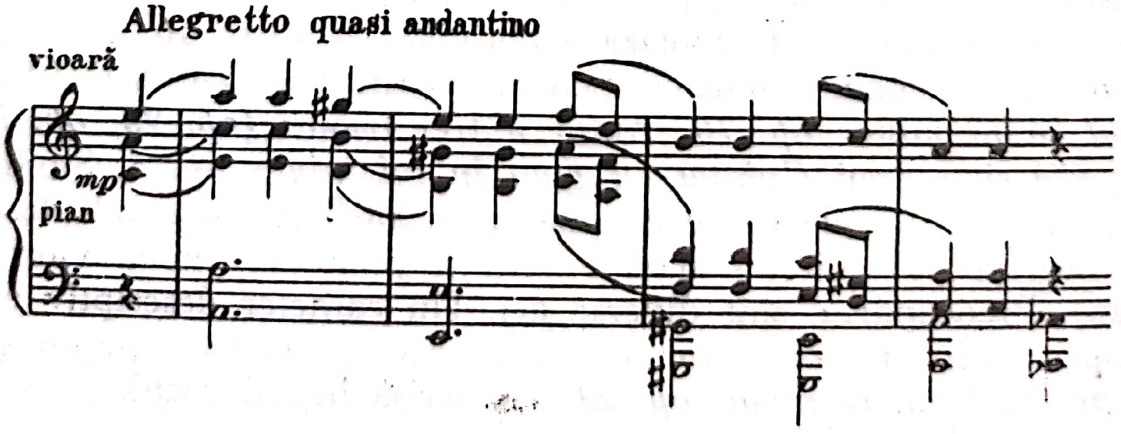
Cvartetele de J. Svendsen, op. 1 și op. 2, scrise pentru obișnuita formație, nu au supraviețuit. *Octetul în la major op. 3* datează din anul 1867, *Cvintetul în do major op. 5 pentru două viori, două viole și violoncel* a fost tipărit în 1868. Lucrările sînt caracterizate în general drept lucrări timpurii, eclectice de multe ori, vădind o structură sonoră pe alocuri orchestrală. Lucrările lui Sinding sînt atractive și astăzi, mai mult prin scriitura excelentă instrumentală, mai puțin însă datorită conținutului expresiv, prea pătruns de exagerări romantice. Ele sînt multe la număr și mai totdeauna de proporții mari, exagerate. Sinding a realizat o sinteză între elementul popular și elementele graiului muzical ale timpului său, preluînd, mai cu seamă din linia wagneriană, unele procedee sonore și de structură. O bună parte din creația de cameră a compozitorului aparține postromantismului. Din anii 1882—1884 datează *Cvintetul cu pian op. 5 în mi minor*. În domeniul muzicii pentru coarde s-a remarcat *Cvartetul în la minor op. 70*. Autor a trei triouri *(op. 23, op. 64, op. 87)* și a unui *Cvintet cu pian în mi minor op. 5*, Sinding și-a încercat forțele cu succes mai cu seamă în domeniul, destul de neglijat, al suitei pentru vioară și pian (sau două viori și pian). Preocupările sînt diverse aci. Un caracter descriptiv este propriu *Suitei în sol major op. 51 „Scènes de la vie"*, pe de altă parte, *Suita în re minor op. 99* este scrisă în stil vechi.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul elegant, fluent, muzica bogată în elemente improvizatorice şi mai cu seamă coloristice, se manifestă în toate lucrările sale de cameră, de pildă în primăvăratica *Sonata în fa major op. 73* pentru vioară şi pian. Eficienţa sonoră, atractivitatea facturii instrumentale ca şi buna închegare a discursului (ciclic) nu poate fi negată. Exaltarea romantică se face simţită şi într-o altă lucrare, *Trio în do major op. 87* pentru pian, vioară şi violoncel. Este o muzică furtunoasă, hrănită de pasiuni clocotitoare. Muzica aceasta, ca de altfel şi a *Cvartetului în la minor op. 70,* nu depăşeşte prin conţinutul ei limitat cadrul divertismentului muzical, în ciuda facturii de multe ori impecabil realizate. Totul însă capătă proporţii covîrşitoare, de frescă, şi acesta este principalul impediment, ca şi caracterul limitat, monocrom, al expresiei. Iată deci un moment în care forma devine preponderentă faţă de conţinutul lucrării. Invensarea aceasta a raportului va mai apare de multe ori, întotdeauna în dauna muzicii.

Dar să ne întoarcem la Edvard Grieg, autorul *Concertului pentru pian în la minor,* al muzicii pentru piesa prietenului său Ibsen, *Peer Gynt,* şi a unui şir impresionant de piese pentru pian şi lieduri, lucrări care toate se bucură pretutindeni de preţuire, de apreciere unanimă şi de ceea ce un compozitor dobîndeşte atît de greu — o mare popularitate. Grieg, compozitor prin excelenţă romantic, a rămas pînă astăzi reprezentantul muzicii nordului.

Două dintre primele sale lucrări aparţin viorii, şi aceasta nu întîmplător. În urma stăruinţelor „regelui viorii", Ole Bull (1810—1880) supranumit şi „Paganini al Nordului", Grieg a fost trimis (1858) la Leipzig pentru perfecţionarea cunoştinţelor, adîncite încă la Copenhaga (1863) în preajma unor compozitori ca Niels W. Gade şi E. Hartmann. În *Sonata în fa major op. 8 pentru pian şi vioară,* influenţele schumanniene sînt întru totul vizibile şi ele vor stărui încă multă vreme. Important este însă climatul, expresia mişcării mediane :



Scanned with OKEN Scanner

Dintro-o dată, descoperim o lume sonoră nouă, o altă expresie, cu totul inedită, o tematică profundă în simplitatea ei. În trio (*la* major) compozitorul introduce de-a dreptul procedee luate din violonistica populară. Dar drumul se dovedește greu, Grieg înceamcă, stăruie. *Sonata nr. 2 în sol major pentru pian și vioară, op. 13,* dedicată lui Johan Svendsen, reflectă tocmai acest proces complex de grefare a substanței, populare sau concepută în gen popular, în formele clasice, stabilite. Sonata debutează într-un stil rapsodic. Introducerea primei părți, *Lento doloroso* (*sol* minor), este dominată de recitativul viorii, iar un element secund, liric, face tranziția spre mișcarea principală, *Allegro vivace* (*sol* major). Teme cu totul particulare, ritmate în genul dansului popular, dotate cu o expresie învăluită, epică, degajînd o atmosferă plină de mister, sînt puse la temelia formei de sonată și dezvoltate într-un mod particular, captivant. Partea a doua, *Allegretto tranquillo,* ca și finalul, *Allegro animato,* dezvăluie o substanță nouă, de proveniență nordică, semnificînd adîncirea poziției inovatoare a compozitorului, izbînda sa prin dobîndirea unui stil propriu.

Sonata pentru violoncel și pian op. 36 se situează întru totul la înălțimea lucrărilor similare ale vremii, în ciuda caracterului ei de frescă și deci a lungimilor inevitabile. Temele incluse în prima parte, *Allegro agitato,* au o amploare deosebită și prin aceasta Grieg se deosebește de mulți contemporani ai săi care preferă travaliul motivic. Grieg asigură temelor sale o lungă respirație, ceea ce se vede și în arcul melodic prim, cît și în tema secundă adusă tot de violoncel în timp ce pianul o susține prin acorduri lungi de coral. Edvard Grieg trebuie considerat drept un inovator de seamă în domeniul armoniei. Inventivitatea, finețea modulațiilor, cromatismele specifice ca și inflexiunile modale, relieful precis acordat vocilor, iată numai unele caracteristici generale, prezente și în prima parte, dar mai cu seamă în cea secundă, *Andante molto tranquillo.*

Ținuta *Sonatei* este vădit concertantă, și asta nu numai datorită prezenței cadenței violoncelului în prima parte. Pretutindeni, strălucirea formației, a fiecărui partener în parte, dinamica desfășurărilor, stau în centrul atenției compozitorului, solicitînd o participare maximă din partea interpreților.

Partea a doua reprezintă unul din cele mai vibrante poeme din literatura romantică a violoncelului. Marea problemă în sonata perioadei romantice a fost întotdeauna finalul sau mai bine zis găsirea soluției optime pentru mișcarea ultimă de încheiere.

Scanned with OKEN Scanner

Din păcate, multe sonate mari nu satisfac din acest punct de vedere. *Allegro*-ul de încheiere, conceput în formă de rondo sau de sonată, trebuie, prin forța împrejurărilor, să constituie corolarul întregii lucrări și nu un apendice. Gradația ascendentă, iată marea problemă, atunci cînd compozitorii au devenit conștienți de necesitatea rezolvării conținutului general prin finalul lucrării, lege conturată în multe lucrări de către Beethoven, în simfonii ca și în ultimele cvartete. După el, în formele muzicii instrumentale de cameră s-au încercat multe soluții. Una dintre ele, prezentă la Mendelessohn și Schumann, a fost perfecționată în mod magistral de César Franck în *Sonata pentru vioară și pian :* forma ciclică. Alta, a atragerii unei substanțe proaspete, nefolosite, dotate cu ritmuri, în general de dans, luate din melosul popular sau concepute în sensul acestuia, o găsim în temele maghiare ale multor finaluri brahmsiene. Grieg a simplificat mult această problemă, adică a rezolvat-o în felul cel mai firesc : întrebuințînd caracteristicile melodice, ritmice și expresive din comorile folclorului, le-a contopit organic în forme solid organizate. De aci noutatea, soliditatea, viabilitatea muzicii finalului din *Sonata op. 36.*

În domeniul muzicii pentru formații de coarde, Edvard Grieg a scris puține lucrări. Cu timpul, muzica pentru pian *(Lyrische Stücke),* liedurile sorise pe versuri de poeți nordici (Ibsen) și romanticii germani, i-au absorbit toate forțele creatoare. *Cvartetul în sol minor, op. 27,* este o dovadă grăitoare pentru măiestria dobîndită în tratarea micului dar complexului ansamblu pe care îl reprezintă cvartetul de coarde. Mereu prezentă în repertoriul formațiilor, această lucrare epică de mari proporții a devenit astăzi o lucrare populară. Și din nou, substanța melodică, vibrantă și original concepută, asigură viabilitatea muzicii, chiar dacă, prin prisma exigențelor actuale, forma pare a fi pe alocuri disproporționată, prea lungă, iar structura prea orchestrală.

Introducerea, adevărat motto al *cvartetului,* puternică, impresionantă, conține încleștarea maximă, semnificînd totodată enunțul ca și rezolvarea conflictului. Și acum *Balada,* povestirea începe. Începutul din *Allegro molto ed agitato* este fantomatic, învăluit în valuri încețoșate ce se destramă pe rînd, printr-o creștere lentă și obsedantă de la un *pianissimo* abia șoptit pînă la strigătul disperat, în *fortissimo.* Clocotul este vulcanic, depășind parcă limitele ansamblului și se stinge treptat pentru a izbucni din nou, și mai vehement. Un acord pe trei octave, dens, urmat de o pauză generală, separă secțiunile tematice. Neașteptat, drept temă secundă revine motto-ul inițial, transformat ca ex-

Scanned with OKEN Scanner

presie în opusul stării inițiale. Amenințătorul motiv devine liric, cald, fermecător în expresie, fapt la care contribuie și opoziția minor-major. Temele sînt dezvoltate în secțiuni-blocuri, mereu dinamizate. Repriza îmbogățită, mult amplificată expresiv și sub raportul facturii, iată o nouă inovație a lui Grieg (paralelă în timp cu Brahms și neinfluențată de acesta). Concluzia, nu, mai repede concluziile, sînt izbitoare. Oscilația continuă între soluția dramatică sau lirică, bazată pe motto-ul inițial — ciclic generalizat în muzică — caracterizează încheierea primei părți.

Romanța, piesa de gen dragă tuturor romanticilor, este prezentă în partea a doua, ținînd loc părții lente. Idila, sugerată printr-o melodie suavă învesmîntată în tonurile calde ale instrumentelor grave, violoncelul și viola, este scurtă, limitată la două momente ce se repetă. O mișcare de contrast, *Allegro agitato*, spulberă romanța lirică, mersul cromatic, sacadat al violei potențînd zvîcnirile temei fantastice, intonată de vioara primă. Secțiunea aceasta secundă sugerează o scenă nocturnă corespunzătoare viziunii romanticilor, sau poate legendarele imagini nordice. Trepidația scade, iar după un șir de „suspine" revine și atmosfera romanței, îmbogățită acum prin broderii delicate. Cele două elemente opuse se înfruntă încă o dată, sublinierea contrariilor fiind și mai pronunțată, pînă cînd calmul romanței domină și încheie.

Partea a treia, *Allegro molto marcato*, intitulată *Intermezzo*, păstrează toate caracteristicile (sub aspectul structurii) scherzoului. Muzica însă se menține dramatică, alimentată de o sumă de motive caracteristice, clar conturate. În secțiunea primă ca și în trio, întîlnim o mare varietate în gama mijloacelor de realizare a discursului. Acompaniamentul în pizzicato, imitațiile prelungite, uneori mici forme de canon, sînt un prilej de grupare variată, de subdivizare în fel și chip a ansamblului de coarde. Finalului îi precede din nou o introducere lentă, bazată pe motto-ul din introducerea primei mișcări, înzestrat de data aceasta cu o expresie epico-lirică, în spiritul unei sinteze superioare. Ca un ecou, motivul răsare la toate vocile și se perpetuează. Ritmul motivului prim al finalului, *Presto al Saltarello*, este incisiv, identic aproape ca profil (și poate înrudit ca sens) cu primul motiv ritmic din *Cvartetul Fata și moartea* de Schubert.

Finalul pare întrucîtva ciudat. Din dansul de origine italiană, Saltarello, Grieg adoptă doar schema ritmică, suportul, pulsația. Tonul epic, atmosfera nordică domină pretutindeni. Finalul pare a fi conceput însă și ca piesă de mare virtuozitate

Scanned with OKEN Scanner

pentru ansamblul de coarde. Pe parcurs, vîltoarea devine tot mai mare, creşterile şi sonorităţile — toate instrumentele întrebuinţează duble, triple şi chiar cvadruple coarde — devenind de-a dreptul orchestrale. Unificarea ciclică se face tîrziu, dar aduce rezolvarea integrală a conţinutului.

Edvard Grieg a fost un muzician sever faţă de creaţia proprie. Cel de al doilea *Cvartet de coarde* (1891) a rămas neterminat. Compozitorul şi-a dat poate seama că această lucrare, deşi înzestrată cu calităţi, nu se compară ca valoare cu primul *Cvartet*. Ceea ce îi lipseşte este forţa naraţiunii epice, prezentă în celălalt. Lirismul, schumannian pe alocuri, arcuit peste suprafeţe mari şi fără contraste structurale, a nemulţumit, atunci ca şi astăzi. Tipărită după moartea autorului, lucrarea este preţuită mai mult ca valoare documentară.

Muzica rusă este bogată în lucrări scrise pentru cele mai diferite formaţii de cameră. O intensă viaţă muzicală pulsează în marile centre şi mulţi compozitori dintre cei mai însemnaţi creatori ruşi de renume se apropie cu succes de formele muzicii instrumentale, aducînd o însemnată contribuţie la înflorirea genului. Clasicul muzicii ruse, Mihail I. Glinka (1804—1857) creatorul atîtor opere de răsunet, a scris în repetate rînduri pagini măiestrite pentru formaţii de cameră. În anii de tinereţe (1826—1827) Glinka a compus o lucrare pentru o formaţie destul de neobişnuită : *Trio pathétique* pentru pian, clarinet şi fagot. Asociaţia de timbruri este originală, permite o fină nuanţare a muzicii. A urmat apoi : *Cvartetul în fa major* (1830) pentru două viori, violă şi violoncel, iar între anii 1833—1834 o altă lucrare inedită ca formaţie : *Sextetul pentru pian şi coarde*. Ecoul acestor lucrări a fost mare. În muzica de cameră pătrunde un melos nou, hrănit adesea din substanţa şi expresivitatea cîntecului şi jocului popular. Şi pe acest tărîm, Glinka poate fi considerat un deschizător de drumuri. Din păcate, *Sonata pentru violă şi pian*, o interesantă încercare, a rămas neterminată.

Aleksandr P. Borodin (1834—1887) a scris în ciuda timpului limitat ce-l putea rezerva muzicii, lucrări de certă valoare artistică. Pentru a înţelege factura cvartetelor sale, şi mai cu seamă pe cea a *Cvartetului al doilea, în re major*, trebuie să adăugăm că Borodin, violoncelist amator (şi autodidact) cînta adesea în anii de studiu la Heidelberg, în formaţii de cameră, împreună cu soţia sa, pianista Ecaterina Protopopova. Deci, Borodin cunoaşte ansamblul de cameră, avînd optica participantului. Cele două cvartete aparţin anilor de maturitate şi sînt o dovadă strălucită a talentului compozitorului.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA Centrală Regională IAȘI

Cvartetul nr. 1, în la major a fost elaborat pe parcursul mai multor ani, între 1875 și 1879, după terminarea *Simfoniei II*. *Cvartetul nr. 2, în re major*, se bucură de o largă popularitate, lucrare scrisă între anii 1881 și 1885, adică în perioada desăvîrșirii capodoperei *Cneazul Igor* (1869—1887). Generozitatea, cantabilitatea substanței melodice cucerește auditorul. *Cvartetul în re major* excelează prin conducerea sigură și eficientă a vocilor. Melosul vibrant, intim și totuși avîntat, de bună calitate, asigură posibilitatea unor lungi dezvoltări. Lirismul este expresia dominantă, mai cu seamă în partea lentă, prilej pentru expunerea unor melodii calde, narative. Cunoscător îndeaproape al tuturor tainelor cvartetului de coarde — și desigur al literaturii de specialitate, parcurse de el însuși — Borodin asigură discursului cvartetistic viabilitate, varietate în expresie și formă, și pe deasupra o accentuată eficiență sonoră. Dozarea este atît de migălos concepută, încît interpretul nu este nevoit să recurgă la artificii pentru a reliefa substanța ; ea se aude de la sine. Acesta este un aspect important, adesea neglijat de compozitorii romantici. Borodin a compus și pagini pentru cvartetul scris în colectiv de mai mulți compozitori, lucrare concepută în cinstea editorului Mitrofan Beleaev (1836—1904), folosindu-se drept temă silabele numelui său : *Be-la-f*.

Sextetul în la major pentru două viori, două viole și două violoncele de Nikolai Rimski-Korsakov (1844—1908) este o lucrare de tinerețe (1876) ca și *Cvartetul de coarde op. 12*. Măiestria instrumentării se face și aci simțită ca și în marile lucrări simfonice de mai tîrziu. Teoretician cu vastă experiență, compozitorul și-a expus cunoștințele în lucrări — de pildă tratatul de orchestrație — ce prezintă și astăzi un interes neștirbit.

Compozitorii grupului celor cinci, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Balakirev, Cui, au cultivat în genul muzicii de cameră mai cu seamă formele vocale, romanța. Musorgski a creat prin ciclurile sale pentru voce și pian *(Camera copiilor, Cîntecele și dansurile morții)* lucrări de înaltă valoare artistică. Muzica instrumentală de cameră a lui Anton Rubinstein (1829—1894), scrisă pentru cele mai diferite formații — trio, cvartet, cvintet, sextet —, puternic influențată de principiile romanticilor Mendelssohn și Chopin, se cîntă foarte rar. Cel care excelează în acest domeniu este Piotr Ilici Ceaikovski.

Despre muzica lui Ceaikovski s-a scris mult. Simfoniile, operele, concertele instrumentale s-au înscris cu litere de aur în cartea muzicii universale, iubite și prețuite de publicul de pretutindeni. Muzica aceasta este profund impresionantă, răscolitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Filonul liric al talentului compozitorului se manifestă puternic în lucrări aparținînd celor mai diferite genuri muzicale. Gama sentimentelor exprimate se dovedește a fi deosebit de bogată.

Muzica instrumentală de cameră a lui Ceaikovski merită o atenție specială. Tot ce este specific în creația sa simfonică și instrumental-concertistică apare și aci : patosul, entuziasmul liric, expresia elegiacă, predilecția pentru tensiuni dramatice ca și optimismul și voioșia. În multe lucrări își face loc o notă tragică, de pildă în *Cvartetul al treilea*. Ceaikovski, asemenea compozitorilor stimați de el, Grieg și Dvořák, găsește în muzica sa de cameră un drum nou, cu multiple posibilități.

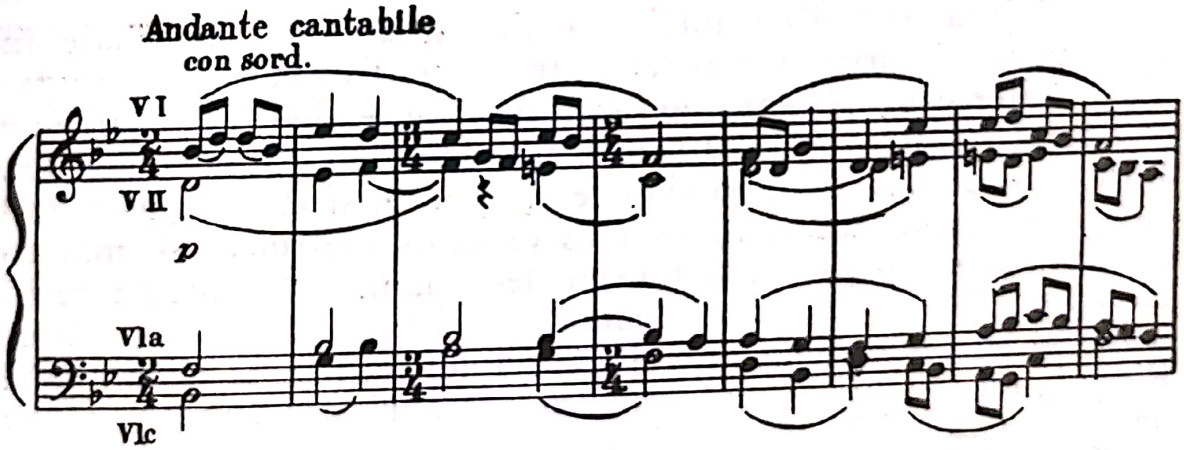
Modul de abordare al cvartetului de coarde este original. Prima lucrare, liricul *Cvartet în re major op. 11* este deja o capodoperă. Sobrietatea, firescul în expresia muzicii, intimitatea melosului, ouceresc întotdeauna. Sub aspectul facturii și al psihologiei, lucrarea este o reușită. În mai mare măsură decît în lucrările de mai tîrziu de acest gen, substanța melodică se apropie de cîntecul și dansul popular rus ; tema părții lente pare a fi un citat. Cunoașterea virtualităților cîntecului popular și transpunerea acestora în forme superior organizate, iată o preocupare prezentă și în prima perioadă de creație a compozitorului, căreia aparține lucrarea.

Prima parte a *Cvartetului, Moderato e semplice,* pare a fi precedată de o introducere ; acordurile largi, bogate, poartă în registrul acut o linie unduitoare, tematică ; asemănătoare unui cor, melodia doar îngînată a viorii prime este acompaniată discret, în valori egale. Imaginea pastelului sonor este colorată de nuanțe fin diferențiate. Ca și cum ar vrea să dea cvartetului o definiție fundamentală, obținută și prin profunda asimilare a tipului beethovenian, Ceaikovski expune (și opune) chiar la începutul primei mișcări, în cuprinsul primei secțiuni tematice, principiile fundamentale ale organizării discursului muzical : a) tema (16 măsuri) armonizată notă contra notă ; b) continuarea și puntea (12 măsuri) bazată pe imitații și ornamente. Principiul se repetă și în tema a doua. Ceaikovski intuiește clar oriteriile de maximă eficiență în alternanța discursului : strîngerea vocilor într-un ansamblu coric și împrăștierea vocilor, obținîndu-se diferențierea lor maximă prin individualitatea lor timbrală, expresivă. De aci derivă și dinamica discursului, varietatea lui. Tema a doua este încă mai expansivă, mai lirică decît prima. De o reușită excepțională este dezvoltarea. După ce elementele tematice au fost luminate — tonal și dinamic — în mod diferit, compozi-

Scanned with OKEN Scanner

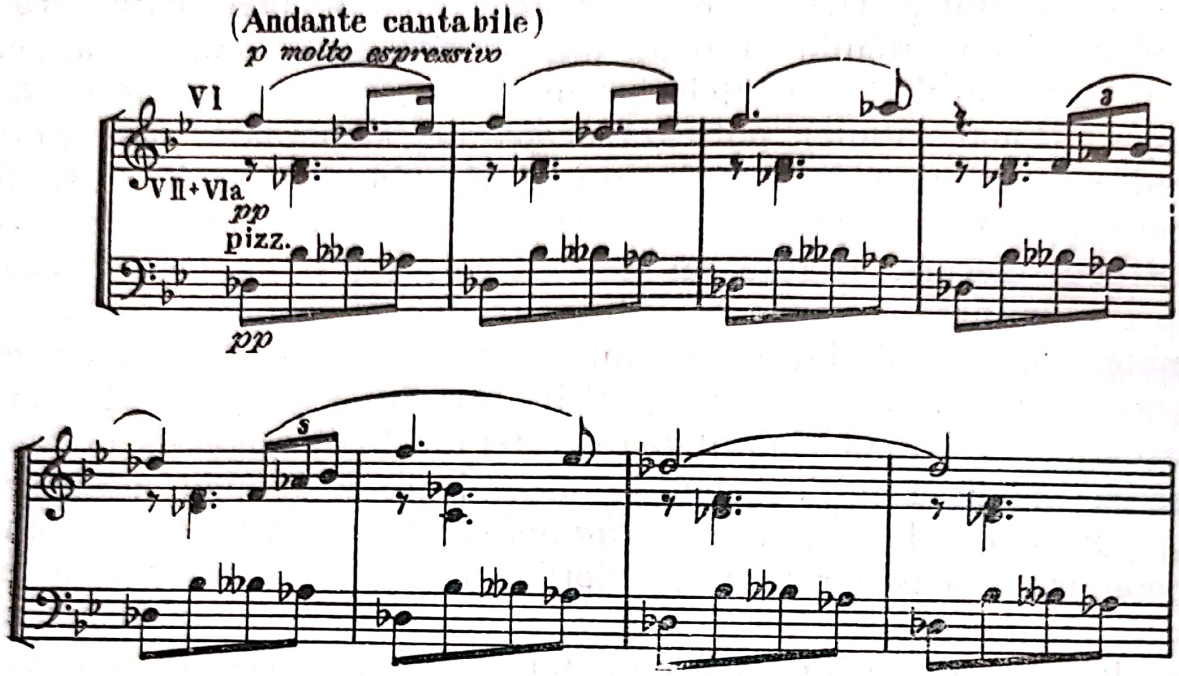
torul pregătește o creștere intensă, prelungită pînă în miezul reprizei, care face ca delimitarea formală — de multe ori supărătoare — dintre dezvoltare și repriză să nu se mai simtă. Procedeul, foarte simplu în fond, dar neutilizat de nimeni înainte, este următorul : elementele primei teme, puțin modificate ca aspect (tonal, ritmic), pulsează neabătute, asemănător unor procedee de ostinato, în „corul" format din vioara secundă, violă și violoncel. Vioara primă comentează, circumscrie, ornamentează întregul discurs, asigură un spor de mișcare și împinge muzica spre culminație ; vocile se întrec, readuc cu expresii potențate materialul inițial, iar o briliantă secțiune finală, coda, *Allegro giusto*, încheie partea primă. Prin aceasta, Ceaikovski demonstrează încă o dată viabilitatea cvartetului liric, asigurată de alegerea atentă a mijloacelor de dinamizare a acțiunii muzicale.

Partea a doua, *Andante cantabile*, este o piesă de-a dreptul populară ; nenumărate transcripții, pentru toate instrumentele, s-au făcut după ea. Piesa de gen — serenada, romanța, nocturna și altele — reprezintă o licență față de tipul clasic al cvartetului de coarde, unde partea lentă este concepută mai cu seamă în forma liedului variat. Excepția, afirmată încă de clasici prin serenadă (Haydn) și cavatină (Beethoven) a devenit regulă în creația romanticilor, deopotrivă în unele lucrări de Mendelssohn, Schumann, Grieg, Dvořák și.. Ceaikovski, obținînd o reușită deplină. Partea a doua se compune din două secțiuni tematice bine distincte : prima utilizînd tema unui cîntec popular,



a doua distingîndu-se prin melodia visătoare a viorii prime, „suspinele" viorii secunde și ale violei. Totul se bazează pe ritmul ostinat al violoncelului, iar atmosfera sugerată respiră o poezie unică. Nu este de mirare că această muzică caldă, dotată cu expresii intime și de la sine grăitoare, și-a creat întotdeauna drum

spre inimile ascultătorilor. Tema de mai jos, a doua idee a mișcării, se memorează ușor :



Partea lentă este concepută în formă de lied. Conform acestei scheme, prima temă revine încă o dată. Înveșmîntarea însă diferă. Mai întîi compozitorul continuă linia polifonizării discursului, apoi — exact ca și în prima parte — readuce, în concluzie, tema în factura cea mai simplă : melodia viorii prime se acompaniază acordic, în pizzicato, de către restul instrumentelor. Diversitate și mai presus de toate concizie în formă și sobrietate în expresie, iată marile calități ale *Cvartetului op. 11.*

Originalitatea substanței tematice și soluțiile personale în construcția discursului muzical îl feresc pe Ceaikovski de epigonism. Scherzo-ul *(Allegro non tanto)* cu episoadele sale marcante și finalul *(Allegro giusto)* stau întru totul sub semnul dansului. Inflexiuni populare, intonaționale și ritmice, străbat această muzică capricioasă, totuși robustă în expresie, pătrunsă — mai cu seamă finalul — de un optimism debordant. Soliditatea muzicii izvorăște și din contrastul tematic al formei de sonată. Acest material se pretează la dezvoltări ample, fapt ce se și întîmplă. Ritmul, pus în prim plan, asigură antrenul desfășurării, sporit prin teme cantabile aduse cu predilecție de instrumentele grave ale formației. Dezvoltarea se bazează pe principiul imitației. Dispozitivul sonor polifonic reprezintă, pe planul mijloacelor, contrastul suplimentar. Deci, tot timpul, oscilația între extreme. Repriza aduce unificarea din ce în ce mai accentuată a ansamblului. Doar un moment de odihnă, dotat cu o nuanță de nostalgie *(Andante)*, separă repriza de sclipitorul *Allegro vivace* (coda).

Mai mult ca oricînd, aspectul concertant, bravura instrumentală cu mare efect de public, se fac simțite în acest loc.

Ceaikovski, animat de ideea extinderii problematicii specifice cvartetului de coarde, a mai scris încă două lucrări, diferite atît sub aspectul conținutului cît și sub cel al formei de primul cvartet de coarde. Lucrările următoare nu au dobîndit popularitatea liricului și tinerescului *Cvartet op. 11,* conțin însă pagini izbutite, o muzică profundă, exprimată în forme complexe.

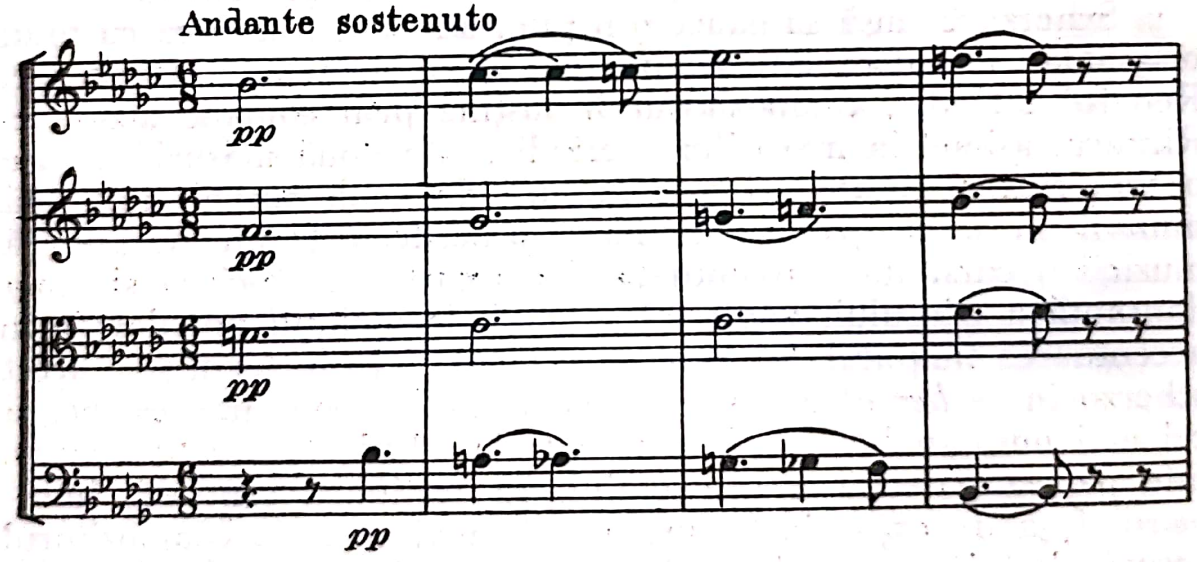
Prin *Cvartetul în fa major, op. 22,* compozitorul se îndreaptă spre problematica filozofică. Procesul continuu de dramatizare, de augmentare a conflictului emoțional, propriu simfoniilor compozitorului, este prezent și în cvartetele de coarde. Doar modul de rezolvare, unghiul de vedere diferă. În *op. 22,* mai cu seamă în introducerea lentă a primei părți, *Adagio,* se vede clar punctul de plecare : cvartetul beethovenian în ultima sa fază de dezvoltare. Polifonizarea discursului este intensă, cromatizarea liniilor sugerează o frămîntare interioară puternică. Cadența viorii prime face tranziția spre mișcarea centrală, *Moderato assai.* Factura primei părți concepute în formă de sonată este tipic concertantă. Toate resursele instrumentelor sînt utilizate, sonoritatea se menține amplă, arcuită în valuri dinamice mari, totuși prea puțin contrastante. Substanța melodică de aci nu are o consistență egală cu aceea prezentă în prima parte a cvartetului precedent.

Scherzo-ul însă satisface din plin, aducînd o muzică cu totul originală. Tematica este simplă dar de o deosebită plasticitate. Relieful melodic, compozitorul îl susține prin coloane acordice. Ritmica, asimetria măsurilor (periodic, cîte două măsuri de șase optimi sînt alternate printr-o măsură de nouă optimi) imprimă muzicii un aspect particular. Toate procedeele la un loc asigură muzicii o cursivitate accentuată. La aceasta se asociază și tema dansantă a trio-ului, vădit influențată de melosul popular (prin accentuarea timpului doi al măsurii de $\frac{3}{4}$). În întregul său, acest scherzo în *re bemol* major, liric și de mare efect, impresionează cel mai mult în lucrare. Partea a treia, *Andante ma non tanto,* este partea patetică a cvartetului. În secțiunea centrală, luminoasă față de expresia îndurerată de mai înainte, compozitorul recurge la mijloace orchestrale de acompaniament, tocmai pentru a reliefa caracterul apoteotic al momentului. Partea a patra, Finale, *Allegro con moto,* debutează cu o temă grațioasă, lirică ; mereu noi motive, cu expresii din ce în ce mai complexe, îmbogățesc o substanță amplu dezvoltată pe parcurs iar imitațiile polifonice se extind peste mari suprafețe. Compozitorul îmbină în mod magistral diferite aspecte într-un tot unitar, încheiat iarăși printr-un final sclipitor, concertant, de bravură instrumentală.

Scanned with OKEN Scanner

Cvartetul al treilea, în mi bemol minor, op. 30 este lucrarea în care Ceaikovski realizează noul tip de cvartet, căutat cu stăruință : fresca largă, discursul patetic, monumental. Există multe analogii cu marile simfonii, cu ultimele în special. Folosindu-se de mijloacele specifice proprii omogenului ansamblu de cvartet, compozitorul reușește, dincolo de stăpînirea excelentă a mijloacelor, să comunice tulburătorul său mesaj. Nu numai marșul funebru, sfîșietor, de fapt punctul culminant al lucrării, ci și prima parte, compusă din mai multe secțiuni, este pătrunsă de un dramatism ce se amplifică pînă la un tragism rar întîlnit în muzica pentru ansambluri de cameră. *Cvartetul op. 30,* în ansamblul său, este o dramă, optimistă în cele din urmă, după lupte, zbuciumări, înfrîngeri. Acest conținut de idei nu depășește cîtuși de puțin limitele ansamblului, care se face aci un fidel tălmăcitor al mesajului filozofic ca și al celor mai fin nuanțate expresii sufletești.

Din nou, Ceaikovski folosește introducerea lentă : primele măsuri exprimă starea de tensiune, de căutări și frămîntări, ce se va menține multă vreme în prim plan. Legătura este simbolică, deoarece prima temă a formei de sonată este derivată din linia motivului introductiv. În acest enunț observăm elemente particulare, cum ar fi cromatismul ceaikovskian, sau agogica specifică multor motive de mare tensiune emoțională :

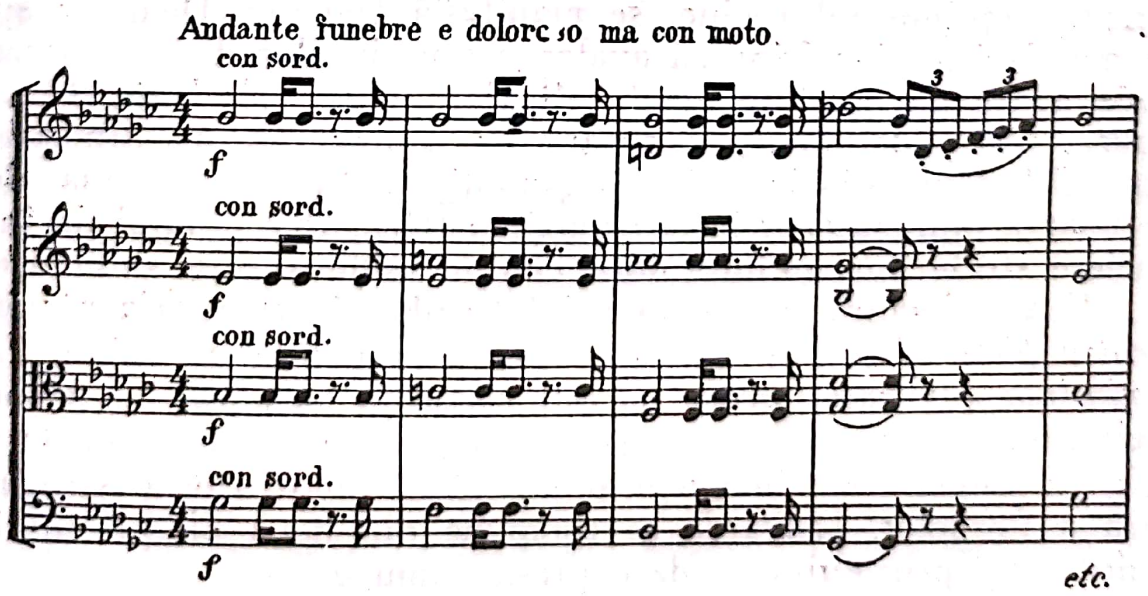


Pe plan coloristic și dinamic, *Cvartetul* primește dimensiuni simfonice, prin varierea continuă a modului de întrebuințare a celor patru instrumente. Ele sînt chemate să satisfacă funcții complexe, cînd solistice, cînd acompaniatoare, mereu însă în grupaje variate, diferite ca profil și sens. Fantezia se dovedește inepuizabilă. În cadrul introducerii, vioara primă domină prin recitativele ei discursul, iar mai tîrziu i se asociază și violoncelul.

Scanned with OKEN Scanner

Mişcarea centrală, *Allegro agitato*, este agitată în prima secţiune tematică, bazată pe secvenţarea motivului iniţial. Ca un răspuns dat veşnicelor întrebări, tema secundă este menită să îmbuneze ; ea se menţine visătoare, tandră, pînă cînd un amplu proces de fermentare pune capăt acestei situaţii. Ceaikovski, care în lucrările anterioare de acest gen preferase dezvoltarea temelor în bloc, întrebuinţează cele mai variate procedee pentru diversificarea expresivă a materialului tematic, adoptînd principiul travaliului motivic. Elementul generator de tensiune este triola extrasă din tema secundă. Ritmuri diferite pulsează necontenit, împing discursul înainte. Repriza se transformă într-un dialog la care participă toate instrumentele. Încleştarea maximă coincide cu concluzia, subliniată şi prin sonoritatea cerută de compozitor *(fff)*, peste puterile ansamblului. Ca un ecou elegiaca melopee a viorii prime din introducerea părţii revine. Cu acest *Andante sostenuto* partea se încheie, dar rezolvarea vine mai tîrziu.

Partea a doua, *Allegro vivo e scherzando*, chemată să separe două mişcări cu un conţinut dramatic, este în formă ca şi în expresie un intermezzo. Înrudit ca factură cu tipul sugerat de Mendelssohn-Bartholdy, ea este totuşi mult mai variată ca expresie. În centrul părţii stă o temă graţioasă, simplă, susţinută multă vreme de violă. În continuare, Ceaikovski antrenează cu mai multă vervă discursul spiritual al celor patru instrumente. Cine bănuieşte că după această forfotă atît de atractivă prin nevinovăţia ei, după seninătatea acestei muzici urmează un cataclism ! Ca nişte trăznete cad primele acorduri, vehemente, îndurerate, copleşitoare, reluînd firul dramei întrerupte. Partea a treia, *Andante funebre e doloroso ma con moto* este o pagină de o mare profunzime, apropiată ca măreţie de părţile lente ale ultimelor cvartete de Beethoven :



Tragismul acestei muzici nu poate fi descris prin cuvinte. Ea trebuie auzită. Venită din străfundul inimii, forța ei este copleșitoare. Neadmițînd ireversibilul, instrumentele protestează, vehement, disperate. Nu, nu e posibil ! Treptat, protestul cedează. Cutremurător este *lamento*-ul viorii secunde, sugerînd prin repetarea sunetului *si bemol* în ritmuri diferite plînsul de-abia reținut. Celelalte voci stau înmărmurite. Peste freamătul ce cuprinde pe rînd toate vocile răsună tema secundă, copleșită și ea de durere, adnotată de autor cu *piangendo e molto espressivo*. Această consolatoare mișcare secundă, culminantă prin momentul, poetic și apoteotic în același timp. în *si* major, este profund umană. Durerea izbucnește încă o dată, se menține ; încet, după ce vioara secundă readuce expresia inițială, sonoritățile se sting, împietrite parcă. Nimeni afară de Beethoven, n-a mai reușit să zugrăvească un astfel de tablou cu mijloacele cvartetului de coarde.

Substanța și sensul filozofic al finalului nu se dezvăluie dintr-o dată. Cvartele și cvintele de la începutul mișcării, *Allegro non troppo e risoluto*, sînt cu totul neutre, nesemnificative. Mai întîi se cere efectuată ruptura față de partea precedentă. Începutul finalului seamănă cu o adunare de forțe, semnifică redobîndirea încrederii în forțele proprii. Învingerea durerii, acesta este sensul temei bine ritmate, pătrunsă de accente puternice. Pe planul dramaturgic, Ceaikovski reafirmă o concepție similară cu cea exprimată în primul cvartet : toate vocile, fără excepție, sînt strînse într-un mănunchi compact. O bună bucată de timp vocile sînt realizate notă contra notă. Diferențierea treptată, pe planuri, a ansamblului se realizează în momentul apariției punctului de orgă la violoncel. Acum intră în acțiune cel de al doilea principiu : polifonia. Ritmul desfășurării nu slăbește nici o secundă. Treptat, optimismul revine, se manifestă frenetic. Doar un șir de acorduri masive frînează avalanșa sonorităților. Pentru cîteva clipe apare un scurt moment reflexiv, *Quasi Andante*. Două pauze, pietre de hotar, îl separă de context. Acum urmează, semnificînd victoria bucuriei, o gradație lentă dar continuă, de la nuanța minimă *(pp)* la cea maximă *(fff)* ; este pasajul de încheiere, strălucitor, un iureș dotat cu dimensiuni și forțe simfonice.

O altă lucrare cunoscută a lui Ceaikovski este *Trio op. 50 pentru pian, vioară și violoncel*. Lucrarea poartă un titlu : *„În amintirea unui mare artist"* și este scrisă în memoria lui Anton Rubinstein. Acest Trio are o structură particulară. Dorința de a asigura unitatea maximă determină în *op. 50* structura particulară a formelor. Lucrarea se compune din două blocuri mari, unite totuși prin elemente de expresie comune.

Scanned with OKEN Scanner

Prima parte, intitulată *Pezzo elegiaco* (de aci şi denumirea de *„Trio elegiac"*) este ea singură un amplu poem. Violoncelul, acompaniat de pian, intonează în prima mişcare o melodie expresivă, evocatoare, întregită de vioară. Substanţa melodică este de o aleasă calitate. Generozitatea melodică, plasticitatea imaginilor sonore, fantezia în alegerea mijloacelor armonice, ritmice şi ornamentale se dovedeşte şi în acest loc bogată. Partea a doua este concepută în forma temei cu variaţiuni.

Tema lirică, *Andante con moto,* scrisă în luminoasa tonalitate *mi* major, se afirmă mai întîi la pian, solo. Ea reapare identic în prima variaţiune la vioară, iar după aceea se supune multiplelor metamorfoze. Ciclul include un număr mare de variaţiuni (XI), ornamentale sau de caracter. Ultima variaţiune, *Allegro risoluto e con fuoco,* este înzestrată cu funcţie de mişcare finală. Prin amploarea şi dinamica ei, ea ţine într-adevăr loc de final. În epilogul lucrării (coda), tema primă a mişcării iniţiale revine într-o expresie plină de patos. Un scurt marş funebru încheie lucrarea, concepută ciclic. Foarte rar însă se cîntă toate variaţiunile. Din cauza lungimilor, interpreţii adoptă salturi diferite, în funcţie de viziunea personală asupra lucrării.

Drept încheiere, încă cîteva cuvinte despre o altă lucrare de mari proporţii, scrisă pentru un ansamblu de coarde : *Sextetul op. 70* (1890) pentru două viori, două viole şi două violoncele, intitulat *Souvenir de Florence.* Amintirile de călătorie sînt notate aci de pana compozitorului sensibil. Lucrarea aceasta, scrisă cu trei ani înaintea morţii sale, pătrunsă de un elan tineresc, s-a menţinut şi ea în repertoriul formaţiilor deşi, în comparaţie cu cvartetele de coarde, muzica se dovedeşte a fi mai puţin realizată pe planul expresiei. Prin factura ei, lucrarea se apropie mult de sonorităţi orchestrale. Vocile sînt conduse admirabil şi înmănunchierea lor asigură o eficienţă sonoră maximă. Este o muzică mai puţin profundă, descriptivă, de divertisment în sensul bun al noţiunii.

Ceaikovski a creat în domeniul muzicii instrumentale de cameră lucrări mai puţine, comparativ cu alte genuri, dar a lăsat şi aci capodopere. Prin aceste lucrări, compozitorul a deschis drumuri noi care au influenţat puternic evoluţia muzicii ruse. De pildă, elevul şi prietenul său Serghei Taneev (1856—1916) a scris de asemenea un număr mare de lucrări pentru diferite formaţii de cameră.

Din rîndul compozitorilor care au cultivat formele muzicii instrumentale de cameră trebuie menţionat şi Anton Stepanovici Arenski (1861—1906). Muzica sa este apropiată expresiei ceaikovskiene, dar îşi păstrează un profil propriu. Dintre lucrările sale,

cîntate sînt mai cu seamă cele două *Triouri, op. 32 în re minor* şi *op. 73 în fa minor* pentru pian, vioară şi violoncel. Natura sa romantică se exprimă aci firesc ; paginile variate, cu un conţinut tălmăcit în mod poetic, asigură şi astăzi interesul pentru lucrările compozitorului. *Cvintetul în re major op. 51* se aude foarte rar ca şi cele două cvartete de coarde *op. 11 în sol major* şi *op. 35 a în la minor*. În această ultimă lucrare, compozitorul realizează un experiment foarte important. Se ştie că în ansamblul de cvartet, viola, cu volumul ei sonor limitat, redus faţă de celelalte instrumente ale formaţiei, nu satisface întru totul. Încercările de a crea un tip de instrument mai puternic, au dat greş. Astfel, mulţi au întărit viola ... printr-o violă secundă, şi aşa poate s-a născut cvintetul cu două viole. Deci, „etajul al doilea", viola, risca — mai cu seamă în săli mari, cu o acustică imperfectă — să dezechilibreze ansamblul. Şi atunci unii compozitori printre care şi Arenski, aleg o altă formulă, în care viola înlocuieşte vioara secundă, locul ei fiind luat de un violoncel. Deci, cvartet compus dintr-o vioară, o violă şi două violoncele. Soluţia s-a dovedit impracticabilă, deoarece se naşte un nou dezechilibru, şi mai mare. Vioara, rămasă singură faţă de trei instrumente timbral opuse, devine stingheră. Formula clasică rămîne ... clasică.

Muzicienii ruşi au realizat prin contribuţiile lor o tradiţie de cameră, înzestrată cu trăsături stilistice particulare în contextul muzicii romantice universale. În mod evident străduniile au continuat. În bună măsură conceptul instrumental de cameră, afirmat de Ceaikovski, a sugerat drumul evoluţiei. În acest sens se cere subliniat aci aportul compozitorilor Glazunov, Grecianinov, Reinhold Glier. Creaţia lor, variată şi bogată în semnificaţii, se impune şi astăzi prin forma aleasă şi măiestrită asigurată lucrărilor, ca şi datorită spiritului specific de cameră ce pulsează în cuprinsul acestora.

În încheierea acestui capitol, vom analiza creaţia compozitorilor francezi din perioada romantică. César Franck (1822—1890) conturează elementele unui stil nou, în multe privinţe diferit faţă de cel enunţat de Berlioz şi continuat apoi de o seamă de compozitori romantici.

Mare inovator şi creator de şcoală, César Franck obţine o excepţională claritate a imaginii sonore în desfăşurarea ei, adoptînd principiile clasice, urmărind închegarea logică a planului arhitectonic, organicitatea maximă a discursului. Nobleţea şi profunzimea expresiei sînt caracteristici principale ale muzicii sale. Elementele de limbaj, prezente în muzica timpului, sînt preluate de compozitor printr-o sinteză creatoare, incluse într-un limbaj personal, distinct. Mai cu seamă armonia primeşte în creaţiile lui

Scanned with OKEN Scanner

César Franck o plasticitate complexă, funcţiile ei se lărgesc, factorul armonic contribuind din plin la sublinierea mesajului artistic, mai mult, adesea reprezentînd mijlocul principal de sugerare a expresiei. Unitatea tematică stă în centrul atenţiei ; de aci marea exigenţă a compozitorului faţă de calitatea materialului melodic, apt pentru ample dezvoltări. Latura improvizatorică nu este îngrădită, din contră, manifestîndu-se în cadrul unor principii solide de formă arhitectonică, ea compensează, încălzeşte, asigură o atmosferă poetică cuceritoare.

César Franck nu a abandonat niciodată genul muzicii instrumentale de cameră. În *op. 1* şi *op. 2* sînt cuprinse patru Triouri pentru pian, vioară şi violoncel. Ele exercită şi astăzi o mare forţă de atracţie asupra interpreţilor, datorită muzicii lor expresive, în care se găsesc teme magistral arcuite, armonii cu totul particulare. Şi totuşi, acesta este doar începutul ; în anii maturităţii artistice compozitorul dă la iveală lucrări de înaltă valoare artistică, cum ar fi *Cvintetul cu pian, Sonata pentru vioară şi pian, Cvartetul de coarde,* fiecare, în genul ei, o capodoperă. César Franck a reîmprospătat în Franţa interesul pentru muzica de cameră, a creat o tradiţie puternică. Pilda profesorului a fost urmată de discipolii săi, fapt care a dus la o înflorire puternică a muzicii de cameră.

Cvintetul în fa minor (1880) are, pe planul dramaturgiei muzicale, puncte comune cu lucrările de acest gen ale lui Schumann şi Brahms. Drept o caracteristică comună poate fi considerată opunerea formaţiei închegate de cvartet de coarde faţă de pian. În acest sens, introducerea lentă, *Molto moderato quasi lento,* ce precede mişcarea centrală, *Allegro,* poate fi interpretată drept un simbol al acestei relaţii. Totuşi, Franck merge mult mai departe. În parte, concepţia cu totul personală ne-o dezvăluie chiar introducerea la prima parte : cvartetul de coarde, atunci cînd apare grupat ca atare, se face exponentul expresiei dramatice. Contrastul, opoziţia, urmează imediat : muzica lirică adusă de pian, mai visătoare, învăluită în mrejele unei atmosfere poetice. În mod preponderent, aceste funcţii contrare, atribuite celor două corpuri sonore, se menţin de-a lungul întregii lucrări. Desigur, relaţia nu este absolutizată. În afara sublinierii celor două blocuri mari pe plan instrumental, César Franck adînceşte şi funcţiile solistice ale instrumentelor. De multe ori, un singur instrument de coarde cîntă acompaniat de pian. Mai mult încă : adesea, ansamblul se rezumă la formaţia de trio, desigur pe suprafeţe mai reduse, însă variaţia continuă, asigură un spor de expresie, tocmai prin diversificarea conştientă a ansamblului, prin împărţirea lui în subansambluri.

Scanned with OKEN Scanner

Acțiune dramatică și meditație lirică, acestea sînt cele două contrarii incluse în muzica introducerii, elemente ce se perpetuează și în mișcarea principală, *Allegro*. Înlănțuirea celor două secțiuni este un model de consecvență muzicală. Ansamblul de coarde în unison și în nuanță maximă *(ff)*, desenează o linie descendentă, prelungă și dramatică, pînă cînd viola și violoncelul ating limita inferioară a ambitusului instrumental. Aici este preluată de pian, în *pianissimo ;* momentul coincide cu începutul *Allegro*-ului. Pianul în unison proiectează cu o forță mereu crescîndă o linie ascendentă, continuă, în ciuda salturilor mari, iar în momentul culminant, declanșator, ansamblul de coarde, tot în unison, intonează dramaticul motiv al temei prime. Propriu-zis, acțiunea începe în acest loc. Bogăția melodică a primei părți este de-a dreptul luxuriantă. Situația este oarecum paradoxală : pe de o parte, discursul se bazează, în fond, pe un număr redus de motive, foarte caracteristice, scurte, înrudite ca profil și totuși bine contrastante. Pe de altă parte linia mare, rezultată din înlănțuirea acestor motive caracteristice și cu sensuri expresive continuu variate, este unitară, apărînd ca o linie melodică neîntreruptă. Motivele, simple și cu un contur precis, prind viață prin armonizări, dinamizări infinit diversificate, astfel, muzica este rezultatul unui șir complex de procese interdependente, ușor de urmărit în cadrul audiției.

Unul din momentele cele mai impresionante ale primei părți o constituie acea oscilare nehotărîtă, exprimată prin schimbarea frecventă, la numai două măsuri, a tempo-ului ; de aci, perioada de creștere în intensitate și expresie dramatică se prelungește pînă la ultima afirmare, *fff*, a temei introducerii. Ciclul ideilor se închide.

Partea a doua, *Lento, con molto sentimento*, încetățenește pe lîngă lirismul imaginilor și o doză de narațiune epică și chiar de nostalgie. Pentru multă vreme, vioara primă, acompaniată de pian, domină discursul ; celelalte instrumente de coarde întăresc doar cîte o concluzie a viorii prime. Linia melodică, deosebit de întinsă ca arc a viorii prime se compune dintr-un număr mare de motive, am spune de celule primare, care în dezvoltarea lor ating complexități nebănuite. Mai tîrziu, cînd vioara primă primește indicația *più appassionato*, restul coardelor se strînge într-un cor, primește expresia *dramatico* iar figurația armonică a pianului reprezintă un comentariu liric al întregului. Astfel, concomitent, imaginea sonoră se compune din trei planuri diferite, care se contopesc într-o unitate superioară. Momentul „cel mai frumos" este greu de ales, fiindcă multe, multe sînt reușite depline. Totuși putem spune că farmecul secțiunii în *re bemol*

major (în totalitatea ei) ne subjugă. Începutul ei este marcat prin dialogul viorii prime şi al violoncelului în care picură cîte un strop de rouă în sunetele cristaline orînduite în linii descendente din registrul acut. Franck, poetul, este cel care vorbeşte aci. Spre încheiere, lirica parte primeşte expresii dramatice, mase sonore mari se încleştează şi dispar. Meditaţia, şi mai aprofundată, continuă.

Încercările de transformare a formelor clasice sînt omniprezente în muzica romanticilor. Poemul simfonic, sonata lisztiană sînt efectele acestor cauze. În centrul atenţiei stă unitatea formei, strîngerea discursului sub un arc mare, cuprinzător. Drumurile şi soluţiile sugerate au fost multiple. César Franck, „tradiţionalistul", a fost unul dintre cei mai importanţi inovatori în acest sens. Franck a obţinut o întrepătrundere organică, unificarea a două mişcări într-un tot unitar, excepţional de bine echilibrat. În prezentul cvintet, compozitorul împleteşte scherzo-ul cu mişcarea finală. De aci rezultă o formă compusă, superior organizată. Cu nouă ani mai tîrziu, în 1889, *Simfonia în re minor*, lucrare înrudită în multe privinţe cu *Cvintetul* acesta, va etala asocierea părţii lente cu scherzo-ul. Iată, aşadar, o atitudine profund inovatoare, de mare valoare pentru dezvoltarea ulterioară a muzicii instrumentale.

Partea a treia, *Allegro non troppo, ma con fuoco,* începe ca o vijelie ce pare că se apropie mereu. Pianul schiţează fragmente de temă care sînt preluate în cele din urmă de cvartetul de coarde — din nou în unison ! Motive auzite apar în înveşmîntări noi ; cvartetul de coarde este cuprins de un freamăt în timp ce pianul deapănă elemente epice, de baladă parcă. Doar spre încheierea părţii există un scurt pasaj de repaus — *Ritenuto un pocchettino il tempo* — o concluzie lirică, interiorizată, învolburată prin apariţia motivului iniţial, dureros în expresie : este momentul privirii retrospective, sinteza întregului. Acum *(Tempo primo)* instrumentele se aruncă în mijlocul vîltorii, încheierea aceasta seamănă cu un vals, cu un antren mereu sporit, culminant în cele din urmă. Treptat, mai întîi coardele, apoi întregul ansamblu, se unifică în unison, obţinînd un maximum de strălucire.

Prin *Sonata în la major* (1886) pentru vioară şi pian, César Franck se afirmă ca întemeietorul tipului modern de sonată pentru vioară. Compozitorul adoptă o dramaturgie, o gradaţie a muzicii, complet nouă. Cel mai important fapt realizat aci — de altfel multe elemente reprezintă aci inovaţii strălucite — este plasarea centrului de greutate, de rezistenţă, în finalul sonatei. Multe lucrări romantice de acest gen sînt dezechilibrate, din cauză că finalul nu corespunde monumentalităţii imprimată

Scanned with OKEN Scanner

primei mișcări, ce epuizează de multe ori toate resursele, transformînd finalul într-un apendice, într-un „rău necesar". Soluția lui César Franck este ingenioasă : prima parte primește semnificații improvizatorice, pregătitoare, pe parcurs discursul se amplifică și finalul aduce dezlegarea.

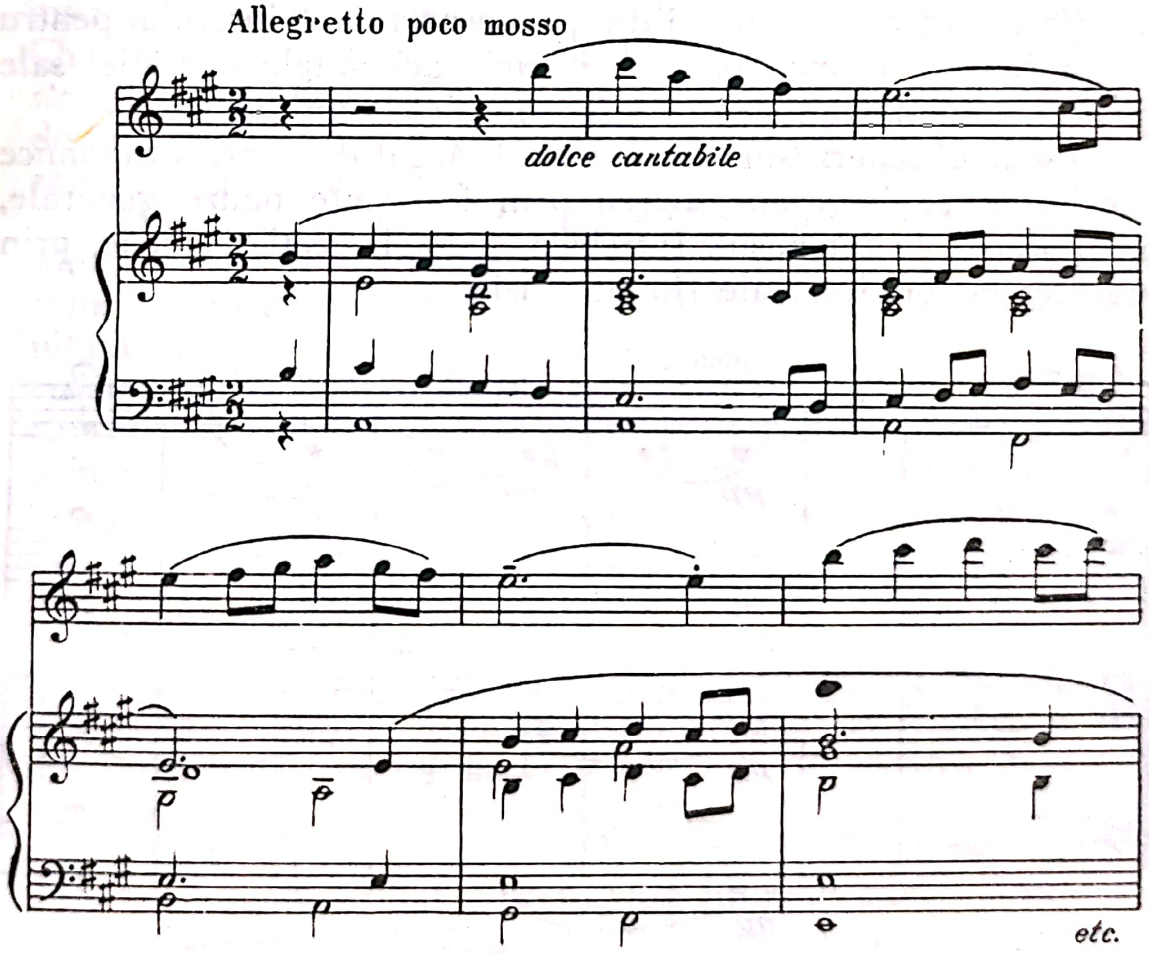
În prima parte, acordurile introductive ale pianului pregătesc atmosfera poetică, visătoare, în care vioara își face apariția. Și din nou, simplitatea materialului melodic ne derutează. Cu ajutorul unor celule generatoare, vioara expune un monolog amplu, fascinant, colorat prin armoniile pianului ; melodia aceasta, pură și vibrantă, este de-a dreptul grăitoare, se transmite nemijlocit. Desprinsă din contextul armonic, ea își pierde aripile, nuanțele suplimentare cu care este învestită prin asociație. Contrastul ce urmează este evident, puternic. Intimitatea poetică a discursului este înlocuită printr-o temă largă și avîntată ; răspunsul acesta dat căutărilor se transformă cu încetul, dobîndește aceeași intimitate ca și prima temă. Pianul se menține exponentul ideii pînă cînd, la punctul de conjuncție, vioara își reia firul destăinuirilor lirice.

Adoptînd schema lent-repede-lent-repede, César Franck se apropie de tipul de înlănțuire propriu sonatei monotematice a barocului. Efectul este extraordinar și asigură gradația optimă. Partea a doua, *Allegro,* este o vijelie în care șaisprezecimile tumultuoase pulsează cu vigoare și intensitate peste suprafețe întinse. Substanța tematică este pătrunsă de o expresie patetică ; linia melodică a viorii ce evoluează peste clocotul pianului se compune dintr-un șir de secvențe motivice. Inflexiuni lirice separă desfășurarea năvalnică ce culminează în pasajele patetice ale viorii, adnotate de compozitor cu *fuocoso* și *forte con passione. Sonatu,* în mare, se împarte în două unități distincte. Întotdeauna, improvizația, meditația, este urmată de acțiune. Dar semnificația înlănțuirii este alta pe planul expresiei. Lirismul primei părți este urmat de dramatismul mișcării a doua, în timp ce dramatismul părții a treia se înlocuiește prin lirismul și comunicativitatea finalului.

Sensul emoțional al părții a treia stă cuprins în titlul indicat de autor : *Recitativo-Fantasia. Recitativul* epic, mult prea neglijat pînă la această dată în formele genului instrumental de cameră, apăruse, timid, în unele mișcări lente de Beethoven, Mendelssohn, Schumann ; aceste fenomene le-am semnalat la locul cuvenit. César Franck construiește însă o întreagă parte în acest stil și intuiește astfel o nouă dimensiune expresivă pe care muzica urmașilor săi o preia. Începutul mișcării lente reprezintă un dialog dintre pianul, învestit cu nuanțe mai meditative,

Scanned with OKEN Scanner

și vioara, expansivă prin recitativele ei. Substanța aceasta se supune unor metamorfoze, expresia variază, apar ciocnirile extremelor, lirismul vibrant, introspectiv, alternează cu stări dramatice, impulsive. Gradația psihologică, nuanțarea amănunțită, migăloasă, dau acestei mișcări un profil cu totul particular în literatura genului. Finalul nu semnifică numai descătușarea, rezolvarea lirică a problematicii, ci și cuprinderea întregului într-o sinteză. Tendința de unificare a mișcărilor într-un tot unitar, ascendent gradat, este specifică pentru concepția compozitorului și reprezintă o realizare de seamă. Forma ciclică realizată cu atîta măiestrie, convinge. Canonul, formă contrapunctică și ea prea rar întrebuințată, prilejuiește unirea celor doi parteneri — vioara și pianul — într-un sens comun de evoluție. De data aceasta tema este de dimensiuni mari, prilejuind celor două instrumente, ce se imită la distanță de o măsură, o întrecere pasionantă. Redăm mai jos începutul din corolarul *Sonatei*, finalul. *Allegretto poco mosso :*



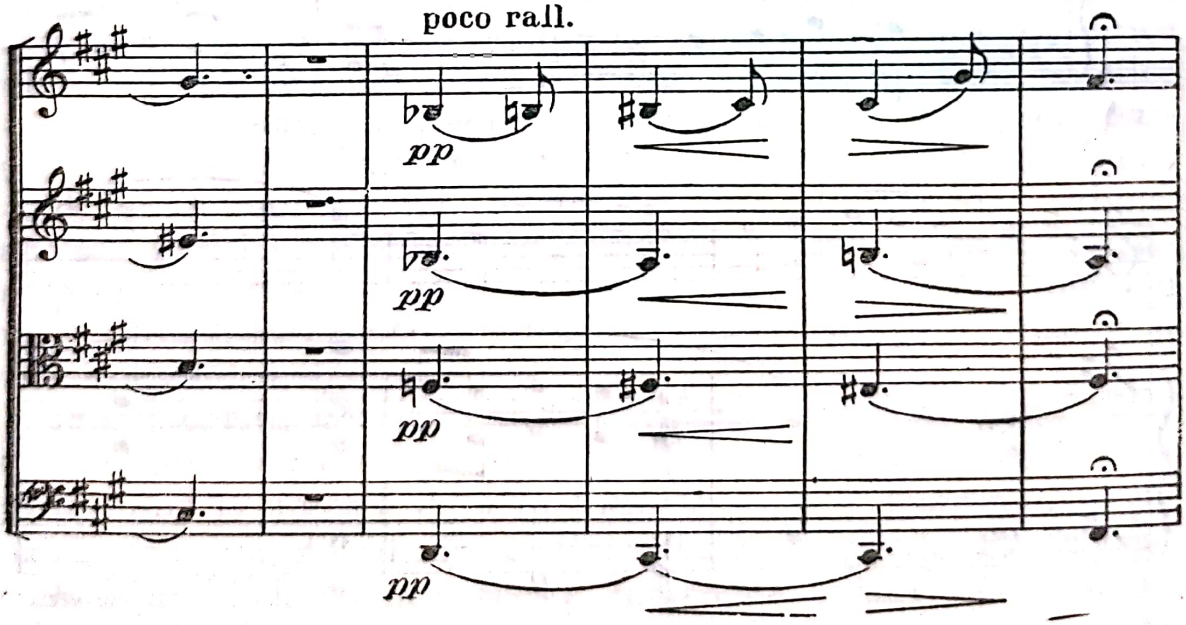
Cvartetul în re major (1889) este una din ultimele lucrări ale compozitorului, lucrare ce stă în preajma monumentalei *Simfonii în re minor*. César Franck încearcă aci un nou drum în

Scanned with OKEN Scanner

muzica destinată clasicului ansamblu de coarde. În mod vădit, *Cvartetul* primeşte dimensiuni simfonice. În al doila rînd, contrar aşteptărilor, compozitorul se îndreaptă spre tipul liric de cvartet. Expresia lirică este întru totul dominantă şi această caracteristică contrastează puternic faţă de ţinuta lucrărilor anterioare — *Cvintetul cu pian* şi *Sonata pentru vioară şi pian* — lucrări care includ în egală măsură cele mai diferite nuanţe expresive. Îngustarea sferei se face simţită şi creează impresia unor lungimi, de multe ori stînjenitoare. Concizia de mai înainte, varietatea, se lasă aşteptate.

Principiul ciclic este dus pînă la ultimele consecinţe. Tema prezentă în introducerea părţii întîi, *Poco lento,* revine ca un leitmotiv omnipotent. Expresia acestui melos cald, aureolat de o melancolie reţinută, cucereşte şi în mişcarea principală, *Allegro.* Principiile scriiturii contrapunctice sînt des întrebuinţate de compozitor, cu multă eficienţă. În momentele agitate, dinamice, transpar ecouri ale melosului din prima parte a cvintetului pentru pian şi coarde. Franck pare să rezume aci datele evoluţiei sale artistice, înmănunchind totul într-o muzică emoţionantă.

Discursul scherzo-ului, misterios, brăzdat de opoziţii dinamice nemijlocite, se întrerupe mereu prin frecvente pauze generale, poticnindu-se la tot pasul. Întrebări, îndoieli beethoveniene, prin semnificaţia lor, întretaie fluxul muzicii :



Nu trebuie luat *ad literam* dacă afirmăm că în acest fragment se însumează elementele cele mai caracteristice ale muzicii romantice şi chiar o aluzie în linia viorii secunde, la motivul B.A.C.H.,

Scanned with OKEN Scanner

dar în multe privinţe găsim aci o definiţie concisă a muzicii sfîrşitului de veac.

Partea lentă poate fi asemuită cu un poem liric ce continuă pe alt plan, printr-o muzică luminoasă şi încă mai adîncită, expresia primei mişcări. Finalul începe patetic, tempestuos, sub semnul unisonurilor franckiene, cunoscute şi în *Cvintetul cu pian.* Chiar de la început, fragmente caracteristice din mişcările precedente sînt alăturate caleidoscopic, confruntate. Tema primei mişcări răsună la violă în mişcarea *Allegro molto.* Simbolic, unificarea ciclică se realizează pe tot parcursul acestei lucrări concepute ca o frescă largă, atotcuprinzătoare.

César Franck a creat o şcoală însemnată, puternică, şi în cele ce urmează vom analiza creaţiile unor compozitori influenţaţi de el, compozitori ce s-au afirmat cu lucrări de valoare şi răsunet. Henri Duparc, maestru al liedului francez, a compus în 1872 o *Sonată pentru violoncel şi pian,* lucrare distrusă de autor, lipsind astfel literatura violoncelului de contribuţia sa. În genul muzicii instrumentale de cameră, lucrări de mare valoare a creat Ernest Chausson (1855—1899), autorul *Poemului pentru vioară şi orchestră,* al *Simfoniei în si bemol major.* Moartea prematură, cauzată de un accident stupid, a pus capăt unei creaţii ce conţinea premizele unor mari realizări.

Mai întîi cîteva cuvinte despre : *Trio în sol minor op. 3 pentru pian, vioară şi violoncel* (1881). Lucrarea aceasta timpurie şi totuşi matură, în general foarte rar cîntată, este pe nedrept uitată. O sumă de elemente melodice, armonice, întru totul particulare stilului compozitorului sînt prezente. Chausson adoptă, deşi cu rezerve, conceptul ciclic : Recitativul patetic de la începutul primei părţi, *Pas trop lent,* revine în încheierea finalului. Sporirea expresiei prin cromatizarea substanţei melodice este o caracteristică menţinută în toate cele patru părţi ale lucrării. Interesantă este muzica scherzo-ului ; oscilantă pe plan ritmic prin alternanţe de trei şi patru *battutte,* melosul primeşte de multe ori caracteristicile unor inflexiuni modale ce degajă un colorit aparte.

O spiritualitate şi un rafinament specific francez se degajă din optimistul *Cvartet în la major, op. 30, pentru pian vioară, violă şi violoncel.* Visătorul şi poetul Chausson ni se înfăţişează din cu totul alt unghi, este vesel, captivant, cu un zîmbet pe buze, deşi, la un moment dat, se refugiază în meleagurile fanteziei sale. De o aleasă expresie este substanţa melodică a părţii secunde, *Très calme.* Viola, solistă la început, susţinută prin acordurile pianului, intonează o melodie nostalgică, preluată pe urmă în unison de vioară şi violoncel. Simplitatea, căutată de mulţi romantici şi nu întotdeauna dobîndită, este magistral realizată de

Scanned with OKEN Scanner

Chausson în această parte a cărei latură coloristică sporește mult prin alegerea tonalității catifelate de *re bemol* major. De fapt, toate părțile sînt străbătute de un melos mult apropiat, în factură și în expresie, de substanța și expresivitatea muzicii populare franceze, ceea ce asigură o notă de pitoresc, uneori o atmosferă arhaizantă întregii lucrări. În finalul avîntat apar la un moment dat elemente de biritmie. Și aci, în această lucrare compusă în anul 1897, compozitorul utilizează principiul unificării ciclice a lucrării. În secțiunea de încheiere a finalului se aud ecouri ale părților anterioare. Sinteza este convingătoare, unifică într-adevăr mișcările lucrării, aruncă o lumină retrospectivă asupra întregii muzici. Epilogul cîștigă în creația compozitorilor francezi un loc însemnat.

Chausson a abordat de două ori cvartetul de coarde. Prima oară în *Concertul pentru pian, vioară și cvartet de coarde op. 21.* Aci, micul ansamblu suplinește cu succes factorul acompaniator, orchestra. În acest sens, compozitorul poate fi socotit deschizător de noi perspective. Lucrarea îmbină două genuri, cel concertant și cel de cameră. Sinteza este neforțată, organică, muzica aceasta cuceritoare prin frumusețea ei inedită se menține prezentă în repertoriul contemporan și s-a bucurat și la noi de interpretări strălucite.

Într-o lucrare de mai tîrziu, Chausson tratează cvartetul ca o formație autonomă. Din păcate, *Cvartetul în do minor (op. 35)* a rămas neterminat, compozitorul realizînd doar trei mișcări : I *Grave-Modéré,* II *Très calme,* III *Gaîment et pas trop vite.* În această formă, *Cvartetul* a apărut după moartea autorului în editura pariziană Durand. *Cvartetul* reflectă din plin marea experiență dobîndită în tratarea coardelor prin lucrările precedente. Ernest Chausson utilizează introducerea lentă în prima parte căreia îi urmează o muzică expresivă, fin nuanțată, dotată cu o substanță clară și amplu dezvoltată. Probabil, finalul urma să aducă, ca și în alte lucrări, unificarea mișcărilor precedente, învestite cu contraste mai puternice decît lucrările timpurii. Dacă moartea nu i-ar fi smuls pana, compozitorul matur ar fi dat la iveală lucrări de maximă valoare.

Fixarea unor puncte de hotar, de separare hotărîtă în problema periodizării muzicii, se dovedește a fi anevoioasă. Asta cu atît mai mult cu cît ne referim la succesiunea : muzică romantică — muzică modernă. După cum s-a văzut din cadrul expunerii, am fixat pentru acest capitol destinat romantismului o limită temporală, sfîrșitul de veac. Și aceasta nu întîmplător. Cei mai de seamă exponenți ai muzicii de cameră concepute în limitele atitudinii romantice față de fenomenul muzical — Brahms, Dvořák,

Ceaikovski, Grieg, Franck, Chausson — şi-au încheiat viaţa sau cariera artistică în ultimul deceniu al veacului trecut.

Fixarea unei linii de demarcaţie între două epoci, valabilă în linii mari, rămîne totuşi relativă. Vechiul şi noul coexistă multă vreme, se manifestă în muzica de cameră sub forme multiple. Interacţiunile sînt complexe, de mari proporţii. Iată ceea ce îngreuiază fixarea începutului de secol XX drept limită : o bună parte a creaţiilor unor compozitori ca Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Saint-Saëns aparţine secolului XX, deşi în muzica lor se menţine o pronunţată notă romantică. *Cvartetul de coarde* de Jules Massenet, compus înaintea anului 1897, aparţine romantismului, dar încă în anul 1893 Claude Debussy dă la iveală o capodoperă, *Cvartetul în sol minor op. 10,* o lucrare prin care impresionismul sărbătoreşte intrarea sa în genul muzicii de cameră. În plus, o bună parte din lucrările neoromanticului Max Reger, compuse în ultimele decenii ale veacului trecut, aparţine muzicii moderne.

Muzica instrumentală de cameră, gen constitutiv în marele ansamblu al muzicii, s-a dezvoltat în concordanţă cu celelalte genuri, într-o interacţiune permanentă cu ele ; muzica instrumentală de cameră reflectă, cu mijloacele ei specifice, viaţa în multitudinea aspectelor. Legea generală a acumulărilor cantitative care duc la salturile calitative acţionează şi aci, şi am căutat să surprindem pretutindeni acest fenomen.

Relaţia dintre muzica romantică şi muzica modernă ne impune cîteva observaţii. În primul rînd şi în mod hotărîtor, actul de creaţie fiind un act conştient şi expresia unei atitudini faţă de viaţă în complexitatea ei, se bazează pe o anumită poziţie estetică, determinantă pentru conţinutul operei de artă, pentru scopul ei social. Ceea ce numim astăzi, într-o accepţiune mult prea largă a noţiunii, artă modernă, reprezintă un conglomerat, o pluralitate de drumuri determinată tocmai de poziţia reflexivă faţă de fenomenul muzical, faţă de rolul muzicii în sînul societăţii. Asupra acestui lucru vom reveni în analizele următoare.

Necesar este însă să stabilim că termenul de „muzică modernă, nouă", a mai apărut de atîtea ori. În mod firesc, în linia evoluţiei neîntrerupte a muzicii, fiecare direcţie nouă se denumea „modernă". Confruntarea datelor prezente în toate manualele de istorie a muzicii ne arată faptul că în secolul XIV al erei noastre se încearcă o delimitare între *„ars nova"* şi *„ars antiqua"*, între muzica nouă şi veche. Exponentul principal era Philippe de Vitry prin tratatul său *Ars nova* (1325). Enumerarea celor ce se numesc în continuare reprezentanţii muzicii moderne ar duce la prea multe înşiruiri de nume. Fapt este că noţiunea de muzică modernă

Scanned with OKEN Scanner

este legată întotdeauna de noţiunea de contemporaneitate. Muzica modernă a secolului nostru a apărut ca o reacţie faţă de romantismul muzical. Soluţiile sînt aci fundamental diferite, în funcţie de poziţia estetică pe care implicit o exprimă opera de artă. De aci multitudinea direcţiilor pe care le vom analiza. Emanciparea unor factori ai limbajului muzical, în primul rînd al factorului armonic, a dus la apariţia unor direcţii din ce în ce mai mult dominate de criteriile de organizare a discursului muzical. Trei relaţii devin hotărîtoare : poziţia estetică şi fenomenul muzical, raportul dintre tradiţie şi inovaţie şi relaţia dintre conţinut şi formă. De aci tabloul atît de divers propriu muzicii secolului nostru, unde pot fi întîlnite şi în muzica instrumentală de cameră lucrări romantice, impresioniste şi expresioniste, apoi lucrări concepute în spiritul unor sisteme particulare de organizare a discursului muzical, alături de altele cu o orientare neoromantică, neoclasică, neobarocă. Apoi, plecînd de pe poziţiile metodei realismului, apare o muzică nouă, viabilă, reflectînd legătura indestructibilă cu viaţa poporului, o muzică care continuă cele mai înainte şi valoroase tradiţii ale artei.

Scanned with OKEN Scanner

Drumuri, perspective, rezultate

CAPITOLUL VIII

Muzica de la sfîrşitul secolului trecut şi din primele decenii ale veacului nostru oferă un tablou divers, contradictoriu, vădind mai multe drumuri şi curente. În mod firesc, muzica de cameră se face şi ea ecoul acestui fapt. Totuşi, o caracteristică se desprinde : muzica instrumentală de cameră fiind mai legată de vechile principii, realitate ce se observă de atîtea ori în istoria muzicii, păstrează de cele mai multe ori o concepţie mai conservatoare, oarecum tradiţionalistă. Absolutizarea şi îngustarea acestei definiţii este o greşeală, deoarece ea se referă mai cu seamă la principiile de organizare a discursului muzical. Muzica instrumentală de cameră este o muzică de sinteză şi este suficient dacă ne referim la creaţiile unor compozitori ca Mozart, Beethoven, Brahms, Fauré, Enescu, Şostakovici ; fiind într-o continuă interinfluenţă cu celelalte genuri, rezultatele de acolo se reflectă în muzica scrisă pentru formaţii de cameră şi invers, realizările ei se manifestă în cele mai diferite domenii de activitate muzicală. Complexitatea proceselor dialectice nu trebuie uitată în interpretarea fenomenului muzical.

Conţinutul şi limbajul sînt dintre cele mai diferite. Cu excepţii, coordonatele formelor clasice se menţin, se îmbogăţesc cu noi date şi variante, linia de continuitate se menţine. Inovaţia creatoare se manifestă cu vigoare. Şi încă ceva : muzica instrumentală de cameră s-a dovedit refractară experimentului steril. Fiind o muzică de esenţă, complexă, ea reclamă în primul rînd substanţă, forţă creatoare, idei, măiestrie. Contribuţii în acest sens, realizări, sînt din plin prezente. Multitudinea fenomenelor se reflectă în muzica pe care o supunem analizei.

Ne ocupăm în primul rînd de muzica franceză de cameră, creată în jurul începutului de secol XX. În capitolul precedent am analizat lucrările lui César Franck şi ale unor compozitori ce se încadrează în şcoala fondată de el, continuînd acest drum. O figură centrală este compozitorul Vincent d'Indy, personalitate marcantă a vieţii muzicale franceze, organizator şi pedagog înzestrat cu o energie inepuizabilă. Vincent d'Indy (1851—1931), împreună cu Franck, Saint-Saëns, Fauré, Castillon, Duparc, Chausson, pune în 1871 temelia instituţiei „Société nationale de musique" şi fondează în 1896 vestita „Schola cantorum", un for de înaltă cultură muzicală în care s-au format mulţi compozitori de renume. Vincent d'Indy, autorul unui tratat de compoziţie şi compozitor fecund, a acordat o mare importanţă muzicii instrumentale de cameră, şi aceasta în toate etapele evoluţiei sale artistice. Stilul său se remarcă prin claritatea expunerii, înlănţuirea logică a secţiunilor constitutive ale unei lucrări, scriitura instrumentală eficientă, colorată. Invenţia melodică, expresivitatea muzicii, rămîne uneori în urma facturii măiestrite. Limbajul său, variat şi plastic, include, fără a fi eclectic, elementele prezente în conceptul armonic al timpului. Optica pedagogului se simte însă.

Ceea ce surprinde plăcut în creaţia lui Vincent d'Indy este varietatea preocupărilor. Aşa de pildă, pe lîngă lucrările scrise pentru formaţiile clasice de cameră — *Cvartetele de coarde op. 35* şi *op. 45, Cvartetul cu pian op. 7, Cvintetul cu pian, Sonata pentru vioară şi pian op. 59* şi multe altele — compozitorul se îndreaptă spre formaţii mai noi, dotate cu alte posibilităţi, ca de pildă : *Suita op. 24 pentru trompetă, două flaute şi cvartet de coarde, Chansons et Danses op. 50,* pentru 9 instrumente de suflat, sau utilizează în *Trio op. 29* un ansamblu compus din clarinet, violoncel şi pian.

Foarte cunoscută este *Sonata în do major op. 59* (1904) pentru vioară şi pian. Prima parte poate fi asemuită cu un poem liric, intens, bazat pe o substanţă melodică generoasă, romantică în expresie. Factorul armonic, cromatismele şi rezolvările, joacă un rol important. Mai cu seamă prima parte, *Modéré,* caută să pună în valoare resursele expresive ale melosului. Linia melodică are o lungă respiraţie şi se compune din motive caracteristice prezentate în ordini diferite. Mai avîntată încă este tema secundă. Varierea planului tonal creează contraste ducînd la diversitatea expresiei. Drept o caracteristică în întreaga creaţie de cameră a compozitorului se remarcă măiestria impecabilă în înlănţuirea celor mai mici detalii, melodice şi armonice. Şlefuirea amănuntului, relieful lui, asigură claritatea muzicii. Partea a doua, *Animé,* este un scherzo bazat pe contrarii : pulsaţie ritmică,

Scanned with OKEN Scanner

sincopată, şi frînturi melodice mai cantabile. Secţiunea mediană, mai calmă şi poetizantă, *Modéré et expressif,* aparţine mai întîi pianului. Măsurile compuse, de şapte sau cinci pătrimi, alternanţa frecventă de măsuri, dau acestui moment un profil aparte. Naraţiunea, comunicarea expresivă a celor două instrumente angajate într-un dialog, continuă mult, pînă cînd revenirea secţiunii principale, vehementă şi dramatizată, îi pune capăt. Mişcarea a treia, *Très lent,* este un lied, pătruns de o melodică simplă, expresivă, cu inflexiuni epice, învolburat în secţiunea secundă. Finalul, *Très animé,* bine dinamizat ca mişcare şi expresie, încheie o muzică bazată pe concepţia înrudirii materialului tematic propriu lucrării. Factura este în bună parte concertantă şi incumbă dificultăţi ambilor parteneri. Dificultatea cea mai mare inerentă acestei muzici constă în realizarea construcţiei în cadrul interpretării. O sumă de nuanţe, în parte nescrise, se cer găsite, dozate, apoi micile inflexiuni de tempo, elemente ce dau viaţă partiturii, o dată intuite asigură o fluenţă şi mai mare muzicii

Cvartetele de coarde de Vincent d'Indy merită să fie mai mult cunoscute. Muzica foarte descriptivă, vădind de multe ori puternica dragoste pentru natură a compozitorului, impune respect, interes, iar factura instrumentală este cuceritoare. Deşi mai puţin concise în formă, cele două lucrări, *op. 35* şi *op. 45,* sînt scrise printr-o optică specific cvartetistică. Conducerea bună a vocilor, alegerea judicioasă a tonalităţilor pun în valoare resursele formaţiei. Astfel, lucrările pot capta şi astăzi interesul formaţiilor, reprezentînd pe de altă parte şi un material foarte util de ordin didactic, mai cu seamă cînd este vorba de omogenizarea unei formaţii de cvartet. Muzica aceasta, fără cusur pe planul facturii, păstrează totuşi o uscăciune în expresie din cauza sobrietăţii prea accentuate. Academismul îşi spune cuvîntul în dauna muzicii, frînînd comunicativitatea.

Cvintetul în sol minor op. 81 pentru pian şi cvartet de coarde este o lucrare tîrzie (1924). O caracteristică generală se menţine aci, şi anume concizia celor patru mişcări contrastante, sudate într-un tot unitar. Pe plan stilistic, cvintetul reflectă însuşirile principale ale muzicii compozitorului : claritate, varietate în alegerea mijloacelor, şi, preponderenţa asigurată formei în complexitatea ei. La începutul primei părţi, *Assez animé,* compozitorul preludiază ; pe parcurs, improvizaţia se concretizează şi o muzică avîntată, primăvăratică, ne întîmpină în tema secundă. Dezvoltarea rezervă multe surprize, ascultătorului ca şi interpretului, deoarece compozitorul învesteşte materialul melodic cu aspecte mereu înnoite.

Scanned with OKEN Scanner

Aspectul ritmic al muzicii apare din ce în ce mai mult în prim plan. Prea ignorate înainte, varietatea ritmurilor modifică în bună parte profilul mişcărilor. Vincent d'Indy utilizează în partea a doua, *Assez animé*, un ritm de cinci pătrimi ; în ciuda acestui motor, muzica rămîne prea săracă în expresie, monocromă. În partea a treia, *Lent et expressif*, cvartetul de coarde cîntă o bună parte neacompaniat. Pianul aduce apoi o altă ideie, iar instrumentele celelalte i se asociază pe rînd. Momentul cel mai izbutit în această parte rămîne acest fragment iniţial de cvartet, cu o expresie puţin nostalgică şi cu un aer arhaic provenit din modul de tratare. Conducerea vocilor este exemplară, denotă mîna sigură a unui maestru. De altfel întreaga parte lentă are o ţinută artistică remarcabilă. Finalul, *Modérément animé*, fără intenţii mai profunde, este destinat bucuriei cîntului în ansamblu. Reuşit şi fin realizat este canonul dintre cele două perechi de voci, bazat pe imitaţii clare, reliefate, în registrele optime ale instrumentelor. Muzica devine din ce în ce mai afectivă, culminînd prin revenirea ciclică, de astă dată în *mi* major, a temei secunde din partea lentă. Încheierea stă sub semnul sintezei şi partea se termină printr-un pasaj strălucitor şi energic.

Istoria muzicii franceze este bogată în evenimente. Tocmai în acest moment de trecere de la romantism la impresionismul creaţiei lui Debussy, se adună, în creaţia multor compozitori, elemente de stil diferite, contradictorii de multe ori, mai cu seamă în primele decenii ale veacului nostru. Acest fapt se reflectă în muzica de cameră a unor compozitori, discipoli cîndva ai lui César Franck : Guy Ropartz, Gabriel Pierné. Amîndoi au compus muzică de cameră de larg ecou la acea vreme, multe lucrări menţinîndu-se şi astăzi în repertoriu. Gabriel Pierné (1863—1937) n-a cultivat numai formele mari ci a scris suite de piese mici, în multe privinţe asemănătoare cu *Märchenbilder* şi *Phantasiestücke* de Schumann, pentru cele mai diferite instrumente acompaniate de pian : vioară, violoncel, oboi, clarinet, fagot, toate grupate în cicluri diferite. Din creaţia sa de cameră, preţuite sînt mai cu seamă *Sonata în re minor op. 36 pentru vioară şi pian, Trio cu pian, Cvintetul cu pian. Sonata pentru vioară*, simplă şi miniatural lucrată ca o sonatină, are o muzică expresivă, atrăgătoare, variată atît din punct de vedere melodic, armonic ca şi ritmic. Foarte aproape de structura suitei (compusă parcă din mici piese încadrate în limitele unei sonatine), lucrarea prilejuieşte violonistului ca şi pianistului un cînt degajat, interpretarea unei muzici plăcute, elegante, romantice în esenţă.

În *Cvintetul pentru pian şi cvartet de coarde, op. 41*, scris între anii 1916—1917 şi dedicat lui Gabriel Fauré, se observă

însușirile constructive ale compozitorului. Discursul se deapănă în forme ample, atent echilibrate. La începutul primei mișcări, *Moderato molto tranquillo,* un desen caracteristic, de ostinato, se perpetuează, la care se asociază motivele ce apar pe parcurs ; în cele din urmă acest ostinato domină, culminînd în unisonul coardelor. Deseori, ca și la César Franck, ansamblul de coarde răsună în unison, așa de pildă în tema a doua, străbătută de inflexiuni modale. De altfel, inflexiunile modale sînt caracteristice unei bune părți a materialului intonațional. Cele două principii, opuse cu atîta măiestrie în Cvintetul de César Franck, omofonia și polifonia, găsesc aci, în prima parte a lucrării lui Gabriel Pierné, o aplicare strălucită. Muzica părților următoare este intens colorată, străbătută de o notă de inedit, impresionistă în esență, influențată de muzica lui Debussy. Culoarea armonică și particularizarea coloristică a scriiturii instrumentale, aceasta este pasul hotărîtor spre un nou profil al discursului muzical. Motivele, bine caracterizate melodic cît și ritmic, de o accentuată simplitate, creionate doar și infinit repetate, reprezintă totuși doar elemente secundare. Pastelul sonor, culoarea în diversitatea ei cromatică, se menține în prim plan. Improvizația și variația continuă, neglijînd în aparență preocupările pentru construcția formelor, se înscriu totuși într-o arhitectonică clar concepută, echilibrată. Încheierea finalului, minuțios gradată, aduce o muzică năvalnică, proaspătă, bazată pe ritmuri variate, pînă cînd în cele din urmă instrumentele se unifică în coloane acordice dense, larg desfășurate, ca de orgă. Datorită însușirilor alese ale muzicii, *Cvintetul* lui Gabriel Pierné, muzician sensibil și de talent, se cere mai mult cunoscut, cîntat. Reflectînd răscrucea de drumuri în muzica franceză, lucrarea reprezintă și un material interesant de studiu sub cele mai diferite aspecte.

Guillaume Lekeu (1870—1894) trăiește în amintirea interpreților și auditorilor prin *Sonata pentru vioară și pian.* Există puțini violoniști care să nu fi parcurs această lucrare romantică, pătrunsă de un lirism generos. Lekeu, belgian de origine, și-a făcut studiile muzicale sub îndrumarea lui César Franck și Vincent d'Indy. În ciuda acestor influențe, în muzica compozitorului se simte o puternică personalitate, o forță emoțională particulară în contextul muzicii din ultimul deceniu al secolului trecut. Cariera strălucit începută a fost brutal curmată de moartea atît de timpurie a compozitorului. *Sonata pentru vioară și pian* datează din anul 1892, scrisă deci la o vîrstă la care mulți de-abia încep să compună. Alte lucrări au rămas neterminate. Așa de pildă *Cvar-*

tetul pentru pian, vioară, violă și violoncel, Cvartetul de coarde, Sonata pentru pian și violoncel. Și cîte lucrări ar mai fi putut să urmeze! Lekeu s-a simțit puternic atras spre formele genului instrumental de cameră dar nu a avut timp să ajungă la finisarea lucrărilor sale. Cele neterminate, enunțate mai sus, au fost întregite de profesorul său Vincent d'Indy, după moartea compozitorului.

Camille Saint-Saëns (1835—1921) a fost un fecund creator și pe tărîmul muzicii instrumentale de cameră. În contrast cu Edouard Lalo (1823—1892) și Jules Massenet (1842—1912), Saint-Saëns a făcut investigații multiple și susținute în virtualitățile celor mai diferite formații. Din creația lui Edouard Lalo se păstrează mai cu seamă *Sonata pentru pian și vioară op. 12, Trio în si minor* (al doilea) *pentru pian, vioară și violoncel.* Stilul compozitorului este cizelat, expresiv, clar. Lalo ca și Massenet *(Cvartetul de coarde* și altele) au influențat în bună măsură creația multor compozitori de mai tîrziu.

Lista lucrărilor lui Saint-Saëns este lungă. Figura compozitorului este cu atît mai interesantă cu cît descifrăm în creația lui elementele de legătură dintre muzica romantică a secolului trecut și aceea a primelor decenii ale secolului nostru. De pildă, o binecunoscută lucrare a lui Saint-Saëns, *Trio în fa major pentru pian, vioară și violoncel op. 18* datează din anul 1865. Deci, autorul operei *Samson și Dalila* scrie muzică de cameră la o dată cînd Johannes Brahms lucrează și el intens pe acest tărîm. *Trioul* lui Saint-Saëns este o lucrare îndrăgită ; să-i analizăm unele caracteristici.

Muzica aceasta este tipic franceză, în expresie, în coloritul instrumental. Lucrarea, concepută în formele clasice, se păstrează lirică de la început pînă la sfîrșit. Romantică prin excelență, comunicativă, prima parte *(Allegro vivace)* folosește un material tematic simplu și elegant conturat ; travaliul motivic generează combinații diferite, instrumentele se imită, își preiau firul discursului. Factura instrumentală implică un efort minim, buna dispoziție, plăcerea cîntului degajat. Partea a doua, *Andante,* conține o expresie epică prin tema arhaizantă, caracteristică și prin ritmul punctat, adusă de pian, temă continuată apoi prelung de instrumentele de coarde. Scherzo-ul este pătruns de un umor fin iar elementele de trio, înglobate într-o formă unitară, dezvoltată, echilibrează expresia scherzo-ului, ce oscilează adesea între cochetăria naivă și încleștarea demonică dar trecătoare a discursului muzical. Interesul pentru mișcarea finală, *Allegro,* este

Scanned with OKEN Scanner

diminuat prin caracterul de multe ori convenţional, imprimat substanţei tematice ca şi facturii instrumentale. *Trio op. 18* a avut un larg răsunet şi a fost una din lucrările mult cîntate ale autorului. Chiar dacă prin prisma exigenţelor de azi lucrarea nu mai satisface întru totul, recunoaştem în ea un pas important spre dezvoltarea şi adîncirea unei tradiţii de muzică de cameră, existente în muzica franceză de mai înainte. Saint-Saëns a lucrat necontenit la finisarea stilului său şi acest lucru este vizibil şi în celelalte lucrări de cameră de mai tîrziu.

Caracteristic pentru orientarea compozitorului este interesul arătat celor mai diferite formaţii, pentru care a scris lucrări întotdeauna măiestrite ca formă, dar de multe ori mai puţin convingătoare sub aspectul mesajului. Aceasta este cauza pentru care multe din ele au fost date uitării. Din rîndul sonatelor amintim cele două sonate *op. 75 (re minor)* şi *op. 102 (mi bemol major)* pentru vioară şi pian, *Sonata în do minor pentru violoncel şi pian op. 32*, apoi cîte o sonată pentru oboi, clarinet, fagot şi pian. Muzica pentru diferite formaţii mai mari cu pian este de asemenea prezentă : *Cvintetul în la minor op. 14, Cvartetul în si bemol major op. 41*, iar ceva mai tîrziu, primului *Trio* i se asociază o altă lucrare de acest gen, *op. 92 în mi minor*.

Saint-Saëns a încercat cele mai variate asociaţii timbrale pentru a înviora şi diversifica paleta mijloacelor sonore. Unul dintre cele mai reuşite mixaje sonore l-a obţinut compozitorul în *Septetul în mi bemol major op. 65* pentru trompetă, două viori, violă, violoncel, contrabas şi pian. *Septetul* este mai degrabă o suită, un reuşit divertisment. Lucrarea se compune din patru părţi distincte, în componenţa cărora intră de regulă mai multe mişcări secundare : Nr. 1 *Préambule,* Nr. 2 *Menuet,* Nr. 3 *Intermède,* Nr. 4 *Gavotte et final.* Muzica este concisă, spiritual concepută, colorată, făcută cu umor şi mai cu seamă sună admirabil. Această lucrare poate figura oricînd cu succes pe afişul unei săli de concert.

Cele două *Cvartete de coarde op. 112* şi *op. 153* nu pot fi socotite printre marile realizări ale muzicii franceze ; César Franck şi Claude Debussy au scris în acest gen lucrări ce cu greu puteau fi egalate. *Cvartetul în sol major op. 153*, editat în 1919 de Durand, conţine o muzică apropiată mai degrabă divertismentului, agreabilă, lipsită de o problematică mai profundă, dar nesatisfăcătoare pe planul structurii şi al cîntului de ansamblu. Epigonismul romantic se recunoaşte, dăunează expresiei ca şi formei. În schimb, *Sonata nr. 2 în mi bemol major op. 102 pentru vioară*

Scanned with OKEN Scanner

și pian (editată în 1896) s-a bucurat de atenția celor mai mari violoniști ai timpului și a rezistat exigențelor timpului, păstrîndu-se și astăzi în repertoriu.

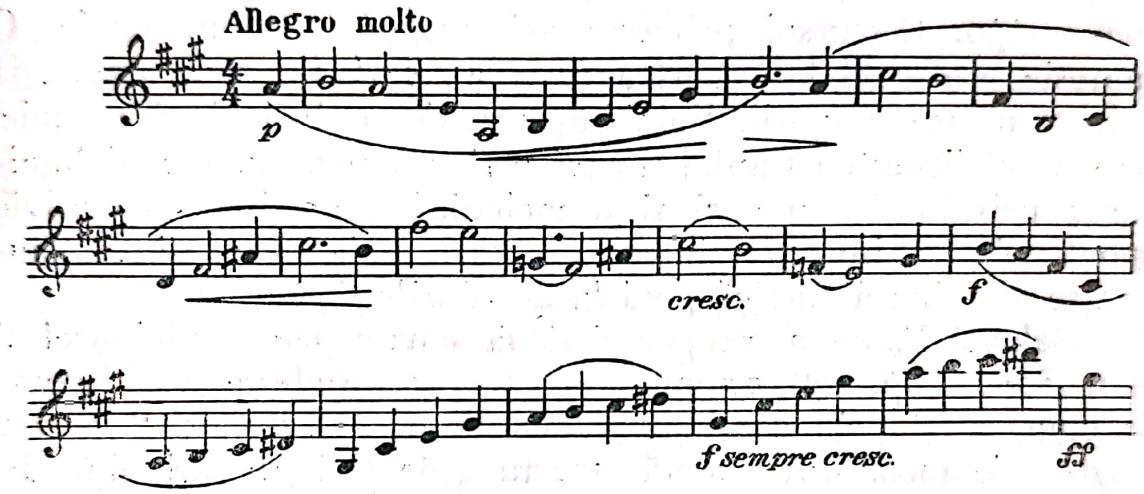
În muzica franceză a veacului al XX-lea, Gabriel Fauré (1845—1924) se remarcă drept unul din cei mai însemnați compozitori. El este acel muzician profund și sensibil, neobosit de-a lungul unei etape de creație de mai bine de cinci decenii, care se dedică cu trup și suflet muzicii instrumentale și vocale de cameră, obținînd succese dintre cele mai însemnate. În anii tinereții, elev al lui Camille Saint Saëns, el devine una din cele mai însemnate personalități ale vieții muzicale franceze, transmițînd dragostea lui pentru muzică elevilor săi, printre care se remarcă Ravel, Florent Schmitt, Roger Ducasse, George Enescu.

Lirică, poezie sonoră prin definiție, muzica lui Fauré este pătrunsă de un farmec inedit ; visătoare sau pline de acțiune, paginile sale degajă întotdeauna un optimism profund, cuceritor. Muzica, pătrunsă de idei și sentimente nobile, se transmite nemijlocit sensibilității ascultătorului. Fauré nu cunoaște exagerările romantice, lucrările lui sînt sobre, clare, echilibrate. Preluînd formele clasice de care nu s-a despărțit niciodată, compozitorul a știut să comunice prin ele un mesaj mereu înnoit. Sinceritatea expresiei și înalta exigență față de conținutul și forma operei muzicale, acestea sînt caracteristicile de preț. Alături de Franck și Debussy, Fauré este muzicianul de geniu care a dat lucrări de cameră de cea mai mare valoare artistică, desăvîrșite. Stilul lui este întru totul unitar, personal. Melodica generoasă, larg arcuită, de multe ori de o factură cvasi vocală, dar mai cu seamă inepuizabila invenție armonică sînt elemente specifice. Importanța factorului armonic crește din ce în ce mai mult, și aceasta în muzica tuturor compozitorilor vremii. Fauré este un mare maestru al armoniei, al modulației. Coloritul sonor rămîne totuși doar un mijloc, chiar și în lucrările tîrzii. Prin întreaga sa creație aparținînd celor mai diferite genuri muzicale, Gabriel Fauré a fost unul din cei care au pregătit terenul impresionismului muzical. De obicei, Fauré alături de Alexis Emanuel Chabrier (1842—1894) și Erik Satie (1866—1925) sînt socotiți drept precursorii impresionismului francez. Se cuvine totuși o delimitare : Fauré, chiar în anii de după moartea lui Debussy (1862—1918) și-a păstrat stilul său complex, urmîndu-și cu o rară consecvență calea sa.

Sonata nr. 1 pentru vioară și pian, este o primă capodoperă. Într-adevăr, *Sonata în la major op. 13* scrisă în anul 1876, cu

Scanned with OKEN Scanner

zece ani înaintea *Sonatei în la major* (1886) a lui César Franck, reprezintă un succes deplin. Pentru a ne da seama de efectul extraordinar produs de această lucrare trebuie să o situăm în timp. Lucrarea este scrisă înaintea celor trei sonate pentru pian şi vioară de Brahms (1879 *prima, în sol major, op. 78, a doua, în la major, op. 100* datînd din 1886, deci din acelaşi an cu *Sonata* de Franck). În prima parte a *Sonatei op. 13* ne întîmpină o melodie lirică, foarte expresivă şi îndelung dezvoltată. Tema întîi, expusă mai întîi de către pian, revine încă o dată la vioară, îmbogăţită printr-un desen contrapunctic subtil, formînd un canon de o rară frumuseţe. Redăm firul melodic, aşa cum apare la începutul primei mişcări, *Allegro molto :*



Vioara îmbogăţeşte substanţa, secvenţele motivice cîştigă şi mai mult prin armonizări variate, surprinzătoare la tot pasul. Tema a doua derivă din prima iar dezvoltarea prilejuieşte un amplu dialog celor două instrumente. În repriză, muzica este şi mai ardentă, mai comunicativă. Şi aci se vede măiestria compozitorului : repriza nu readuce numai materialul ci îl învesteşte cu expresii sporite, reprezintă consecinţa logică a discursului din secţiunile anterioare. În partea a doua, *Andante,* încîntă melopeea viorii, ritmul implacabil al pianului, varietatea mijloacelor armonice. *Allegro vivo,* scherzo-ul, reprezintă un „capriccio" romantic foarte reuşit, realizat cu fineţe şi umor ; cu toată nuanţa redusă, verva celor două instrumente aflate în dialog este pregnantă. Şaisprezecimile sclipitoare, din care se compune motivul principal, asigură cursivitate şi eleganţă. Melodia viorii care domină secţiunea mediană, un trio frumos arcuit, este plină de efervescenţă, apoi scherzo-ul revine, însă muzica se menţine în nuanţele cele mai delicate, abia şoptite. Tot din această pe-

Scanned with OKEN Scanner

numbră sonoră pleacă și muzica finalului care se menține la aceeași înălțime ca și mișcările precedente ; de aci echilibrul, unitatea excepțională a lucrării. Accente patetice nu lipsesc, dar ele se rezolvă repede în lirismul avîntat ce domină. Sonata pare simplă la o primă vedere ; cercetînd-o însă mai atent, observăm o precizie de ceasornic în alcătuirea subansamblurilor ei, o măiestrie impecabilă în conducerea vocilor. *Sonata op. 13* este o capodoperă nu numai a autorului, ci a muzicii romantice în general.

Cu patruzeci de ani mai tîrziu, în 1916, Gabriel Fauré dă la iveală cea de *a doua sonată pentru vioară și pian în mi minor op. 108*. Este o adevărată performanță. Față de prima lucrare, noua sonată este mai frămîntată, datorită primei mișcări, *Allegro non troppo*. Discursul primește aci proporții monumentale. O impresie profundă lasă partea a doua, *Andante*, prin nostalgia liniei sinuoase a viorii, linie impregnată cu inflexiuni modale. Scherzo-ul lipsește ; fianlul, în *mi* major, aduce nu numai luminarea peisajului sonor ci și o melodică expresivă, expansivă. Spontaneitatea invenției înlesnește stări variate, complexe, muzica se menține dinamică pînă la acordurile de încheiere.

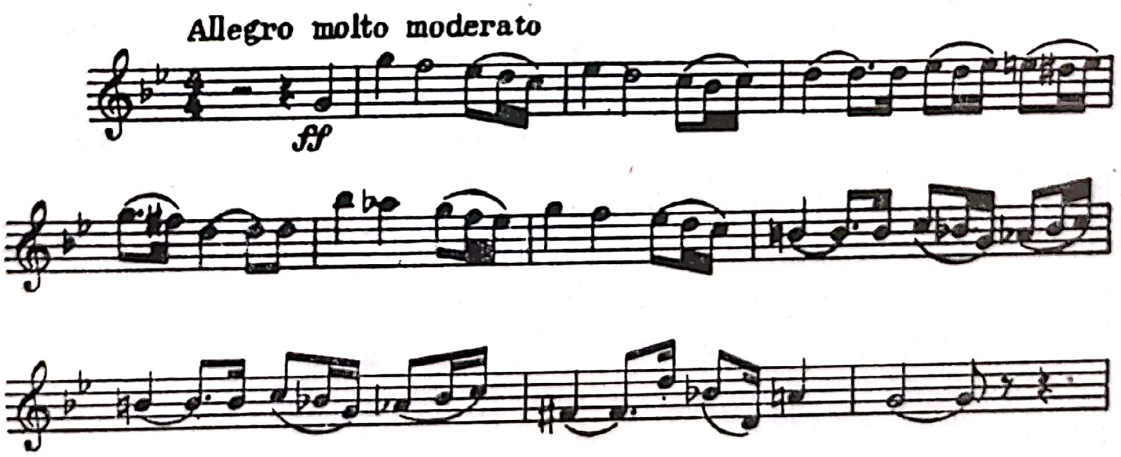
Gabriel Fauré a compus și două sonate pentru violoncel și pian. *Sonata op. 109*, compusă în 1917, se înrudește și ca număr de opus ca și prin conținut și factură cu *Sonata nr. 2 pentru vioară*. Compozitorul adoptă structura de trei mișcări bine diferențiate. Și aici întîlnim aceeași evoluție tonală : prima parte, mai patetică și totuși predominant lirică, se menține în limitele minorului, iar finalul aduce înseninarea, tonalitatea majoră *(re)*. Împreună cu cea de a doua *Sonată pentru violoncel și pian, op. 117 în sol minor* (1921), aceste lucrări, înzestrate cu însușiri expresive remarcabile, îmbogățesc literatura destul de săracă în general a violoncelului.

Cvartetele cu pian de Gabriel Fauré se numără printre cele mai izbutite lucrări de acest gen din literatura universală și au rămas modele clasice. *Cvartetul în do minor op. 15 pentru pian, vioară, violă și violoncel* datează din anul 1879. Tema întîi a primei mișcări, *Allegro molto moderato*, cîntată în unison de către cele trei instrumente de coarde în timp ce pianul asigură suportul armonic, degajă măreție. Scriitura pianistică este aci mult mai complexă și variată decît în lucrarea precedentă. Discursul se colorează în fel și chip : armonic, prin modulații neașteptate, prin inflexiuni dinamice și printr-o agogică minuțios gradată. Pînă a ajunge la *do* majorul temei secunde, în repriză,

Scanned with OKEN Scanner

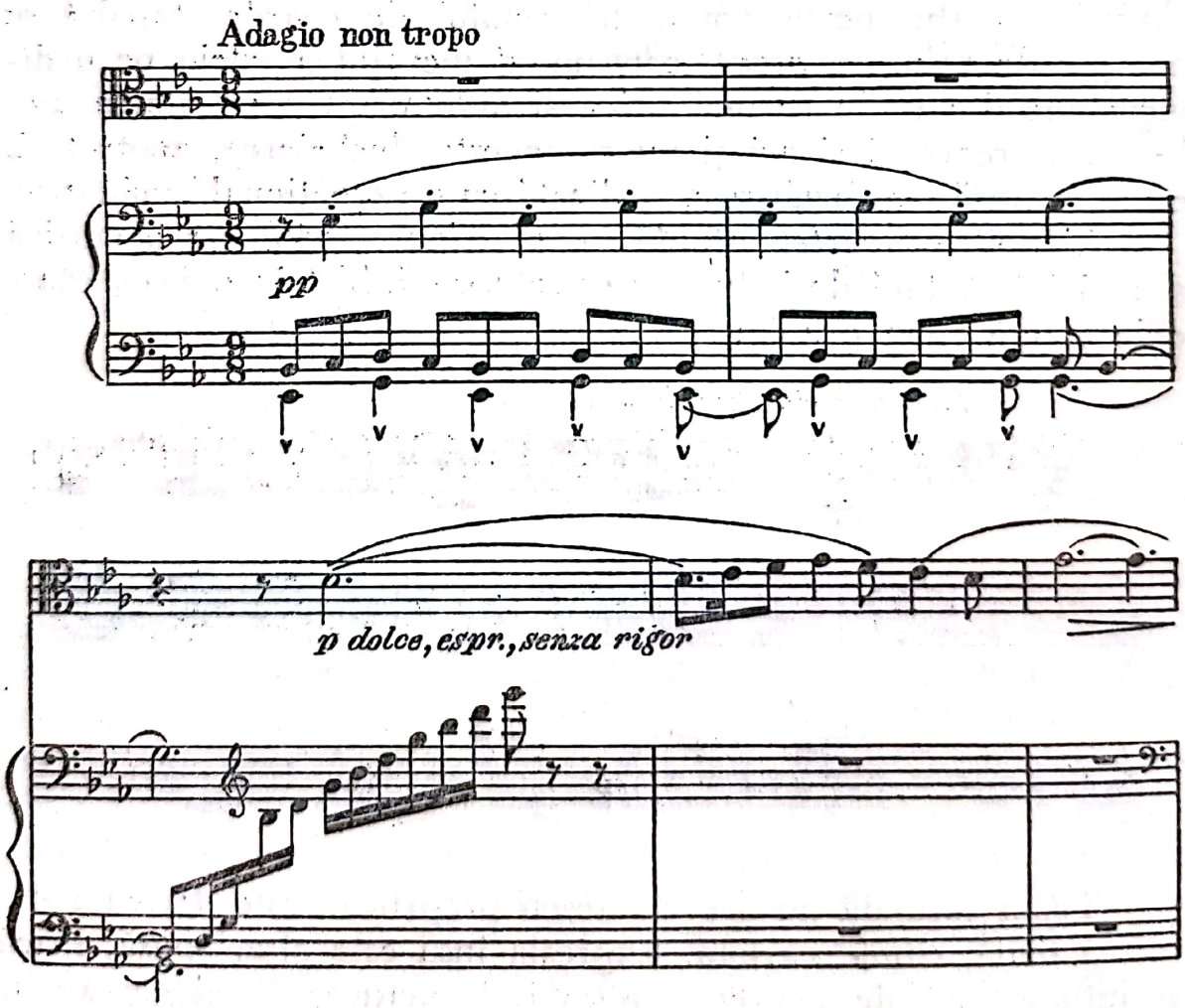
la acea concluzie calmă, discursul relevă o metamorfoză vastă a substanței tematice. Scherzo-ul este și el plin de surprize. Instrumentele de coarde se grupează într-un ansamblu închegat, marșul lor în *pianissimo* (pizzicato) formează fundalul pentru tema jucăușă, delicată a pianului. Fantezia ritimică se remarcă pretutindeni, iar subdiviziunile binare și ternare suprapuse sînt foarte eficiente. În interiorul părții, cele două ansambluri — trio de coarde și pianul — tratate separat de autor, sînt investite cu roluri diferite, sau colaborează prin imitații. Desenul se menține discret, nici o linie nu se îngroașă printr-o armonie prea densă. Peste toată partea a doua, compozitorul aruncă un voal transparent. Începutul părții lente, *Adagio,* relevă tonuri rareori prezente în muzica compozitorului. Acorduri grave, un motiv cu o expresie reținută, îndurerată, răsună, se extinde la toate instrumentele. Colocviul înfrigurat continuă pînă cînd vioara primă intonează o melodie duioasă, imitată și dezvoltată imediat de celelalte instrumente de coarde, în timp ce pianul împlinește atmosfera prin figurații armonice de o deosebită frumusețe. Unul din momentele cele mai impresionante este epilogul pinului ce răsună cristalin peste armoniile trioului de coarde. Finalul se apropie de prima mișcare, continuînd mesajul acesteia pe o dimensiune din ce în ce mai lirică și avîntată. Generozitatea melodică se remarcă și aci și nu contenește. Încheierea, apoteotică, este o sinteză cuprinzătoare, realizată cu o excepțională măiestrie.

Al doilea *Cvartet, op. 45 în sol minor* (1886) are o muzică și mai frămîntată decît lucrarea precedentă. Tot în unison, coardele expun tema primă :



Tema secundă nu are un desen propriu ci este derivată din prima temă, ritmic variată. Expresia însă este alta, opusă, lirică și intimă față de expresia inițială dramatică. Conducerea vo-

cilor, magistrală, dă naştere unui joc complex şi expresiv de linii în continuă mişcare. Modulaţiile sînt şi mai amănunţit distribuite, de multe ori înşelătoare ca sens, iar rezolvările surprind prin aceasta şi mai mult. În cvartetele compozitorului, primele mişcări iau forma de sonată clasică, însă conţinutul le dă o aparenţă improvizatorică, de poem epico-liric. Frămîntarea se menţine şi în partea secundă, *Allegro molto,* o notă pasională străbătînd tema cantabilă. Constrastele se menţin, discursul oscilează între ciocniri violente şi tainice dialoguri, de pildă canonul dintre vioară şi violă. *Adagio non troppo* se poate asemui cu o baladă. Viola solistă, în alternanţă cu pianul ce defineşte cadrul, intonează o melodie evocatoare iar sunetul ultim al motivului se menţine lung, stăruie ca un ecou. Un deosebit interes prezintă fragmentul de ostinato al pianului : trei linii ritmice net diferenţiate, complimentare între ele, sînt suprapuse în registrul grav. Procedeul este consecvent menţinut de compozitor de-a lungul întregii mişcări şi nu are deci un caracter incidental.



Începutul acesta are ceva arhaic în el ; Fauré poetizează imaginile sonore, le învăluie în mrejele unor armonii tulburătoare. Finalul aparţine acţiunii. Motive incisive împing discursul înainte, spre lumină, vocile antrenează într-un cînt liric, măiestrit. Culminaţia rămîne mai puţin apoteotică decît în prima lucrare. Compozitorul deapănă mai degrabă un epilog liric, dar cedează în faţa ispitei de a construi o încheiere sclipitoare, concertantă.

În lista lucrărilor compozitorului figurează şi două cvintete cu pian, primite cu interes la timpul lor, ca şi astăzi. *Cvintetul în re minor op. 89* a fost conceput încă în anul 1891, terminat însă mult mai tîrziu, între anii 1903 şi 1906. Apoi urmează, după o pauză mare, *Cvintetul în do minor op. 115* (1919—1921). Sînt anii în care bătrînul maestru — se poate deschide o paralelă cu Brahms — se apropie încă o dată de genul mult îndrăgit. În această lumină ne apare sensul *Trioului în fa major op. 120* (1922—1923) *pentru pian, vioară şi violoncel.* În cvintetele cu pian, Fauré face investigaţii în domeniul unei formaţii complexe, compuse de fapt din două subansambluri bine distincte, pianul şi cvartetul de coarde. Treptat însă, compozitorul simplifică din ce în ce mai mult scriitura instrumentală. Foarte clar se vede acest lucru în două lucrări, ultimele : *Trioul op. 120* şi *Cvartetul de coarde op. 121* (1923—1924). Izvorul fanteziei nu mai este aşa de bogat, atît de darnic ca înainte. Melodiile înflăcărate de odinioară cedează în prima parte a Trio-ului locul unor teme discret conturate. Partea a doua din *op. 120, Andantino,* se remarcă prin poezia ei caldă, prin frumuseţea ţesăturii. Recitativele părţii a treia, *Allegro vivo,* păstrează ceva din vigoarea cvartetelor cu pian. În toate cele trei părţi, compozitorul menţine o transparenţă maximă a imaginii sonore, discursul primeşte caracteristici miniaturale, de sonatină, scrisă pentru trei instrumente.

Cvartetul de coarde op. 121 ocupă o poziţie cu totul particulară în creaţia de cameră a marelui compozitor, datorită stilului întrucîtva ascetic propriu lucrării. La capătul drumului creator, Gabriel Fauré se apropie hotărît de tipul cvartetului polifonic creat de Beethoven cu un secol în urmă. Cel ce îşi aminteşte măiestritele combinaţii contrapunctice prezente pretutindeni în lucrările anterioare de cameră, de exemplu din cvartetele cu pian, nu le va găsi aci dotate cu o expresie egală în căldură. În ciuda liniilor larg arcuite şi a unei bune — deşi exagerat de

Scanned with OKEN Scanner

simple — scrieturi de cvartet, ansamblul, lipsit de culorile și ornamentica pianului însoțitor, nu sună cu forța obișnuită proprie lucrărilor mari ale compozitorului. Stilul contrapuntic se menține de-a lungul celor trei părți constitutive ; încă o dovadă a consecvenței caracteristice cu care Gabriel Fauré și-a realizat lucrările. Numele său s-a înscris la loc de cinste în istoria muzicii de cameră și interpreții de pretutindeni cinstesc lucrările sale cu interpretări măiestrite.

În preajma veacului nostru apăruse un fenomen nou, impresionismul, intuit de Claude Debussy, care se realiza treptat printr-un proces tenace de aprofundare. Sugerarea unor impresii și senzații nemijlocite, arta descrierii sonore prin diversificarea maximă a coloristicii instrumentale, acestea sînt idei ce se desprind din primele lucrări ale lui Debussy. Depărtarea radicală de retorica romantică, aspirația spre un complex nou de forme și mijloace — melodică, armonie, ritm, instrumentație — apare clar conturată în *Prélude à l'après-midi d'un faune,* lucrare simfonică apărută încă în anul 1892. Noutatea ambianței sonore, a sensibilității artistice, șirul de lucrări de valoare create în toate genurile, au făcut ca autorul acestei muzici noi în conținut și formă să devină figura centrală a vieții muzicale franceze. Influența exercitată de el a fost covîrșitoare, s-a extins mult dincolo de hotarele patriei sale. Astăzi, avînd perspectiva istoriei, ne dăm seama de limitele inerente conceptului artistic al lui Debussy. Atunci, romantismul tradiționalist primise o lovitură frontală și reacțiile nu puteau fi decît vehemente. Actul acesta înnoitor a fost istoric determinat, pregătit prin acumulări continue, structurale.

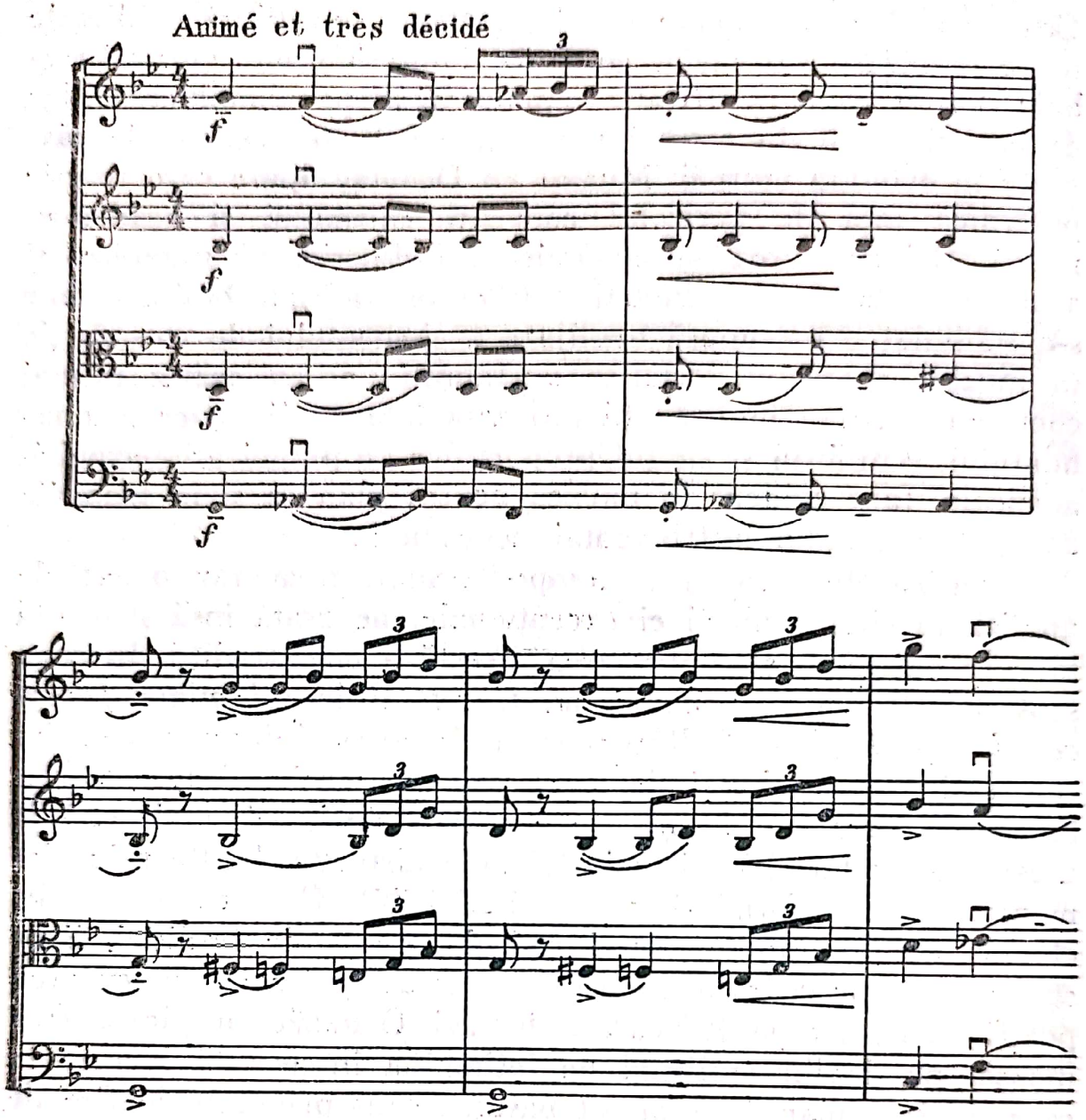
Muzica lui Claude Debussy este nouă prin ineditul imaginii sonore, prin limbajul sugestiv. Complexitatea acestuia este fără seamăn în literatura vremii. Debussy surprinde esența fenomenelor de emancipare ale factorului armonic, pătrunde în legitatea modalismului afirmat cu vigoare de Musorgski, observă atent cromatismul wagnerian, eforturile de lărgire a conceptului funcțional. În plus, complexele sonore oferite de gama hexatonală (gama în tonuri), apoi eliberarea înlănțuirilor armonice de sub rigoarea funcțională, întrebuințarea frecventă a paralelismului armonic, diversificarea ritmică și coloristică a elementelor de discurs muzical, oferă compozitorului o paletă largă de mijloace. Am definit astfel o caracteristică a muzicii lui Debussy.

Scanned with OKEN Scanner

Cea de a doua, nu mai puțin importantă, reprezintă tendințele de reorganizare a formelor muzicale. Impresionismul muzical trebuie definit ca o ramificație romantică și, pe planul criteriilor de organizare a discursului muzical, drept un moment de răscruce în evoluția muzicii. Muzica lui Debussy apare ca o reacție puternică față de pericolul convenționalismului și academismului. Debussy vrea să comunice, să descrie, să sugereze, și asta cu ajutorul unui limbaj extrem de rafinat. Multă vreme s-a subliniat o presupusă neglijare a elementului de construcție în muzica autorului. Analize amănunțite ne-au arătat tocmai contrariul, marea importanță acordată înlănțuirii logice a amănuntului, echilibrul și simțul proporțiilor pe planul arhitectonicii muzicale, fapt evident în muzica pentru pian ca și în lucrările aparținînd genului instrumental de cameră.

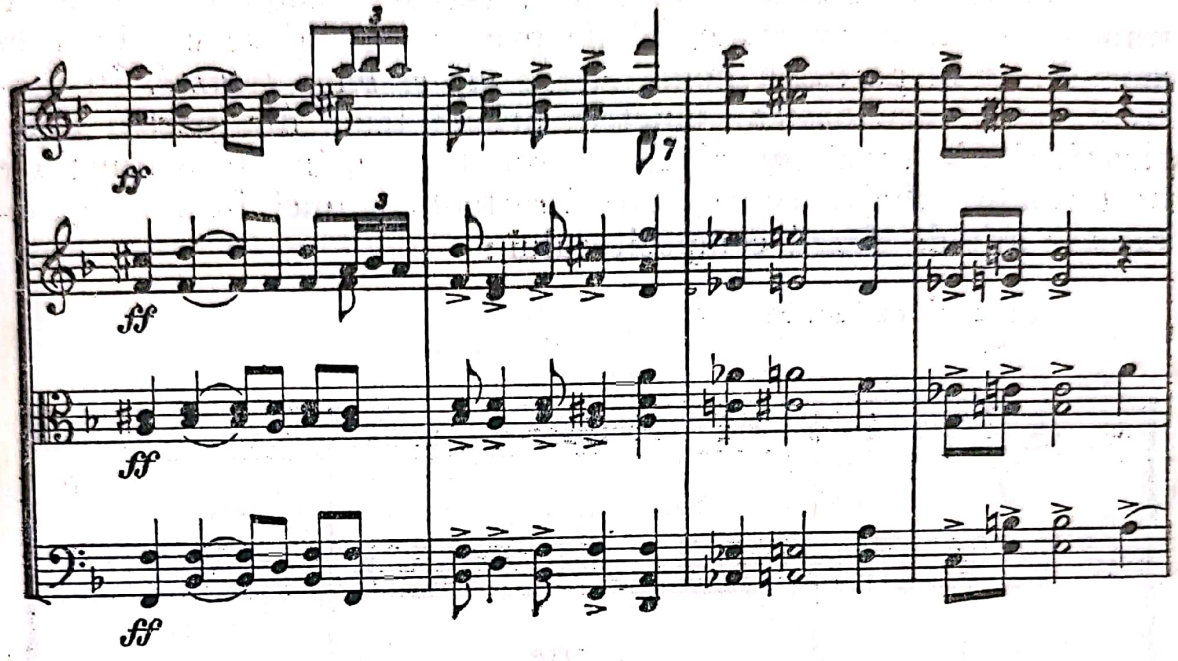
Muzica de cameră a compozitorului, prea rar obiect de analiză în ciuda valorii ei excepționale, ne arată însă și o altă latură : păstrarea și continuarea directă a unei tradiții. În acest sens menționăm în primul rînd *Cvartetul în sol minor pentru coarde op. 10* (1893). Recunoaștem în această lucrare una din cele mai mari realizări de acest gen ale muzicii franceze. Debussy, cel care s-a detașat de structura simfoniei, realizează în acest cvartet un ciclu de mișcări bine distincte, legate prin elemente comune, formînd un tot indivizibil. Cele patru mișcări clasice sînt menținute, astfel cadrul corespunde tradiției. Substanța însă, procedeele discursului sînt atît de noi încît cu greu pot fi făcute comparații cu alte lucrări O muzică inspirată, frumoasă, pe deplin realizată ne întîmpină în această lucrare în care noul se manifestă la tot pasul. Legat prin mii de fire de marea tradiție a genului, *Cvartetul în sol minor* reprezintă manifestul unei concepții moderne în tratarea ansamblului.

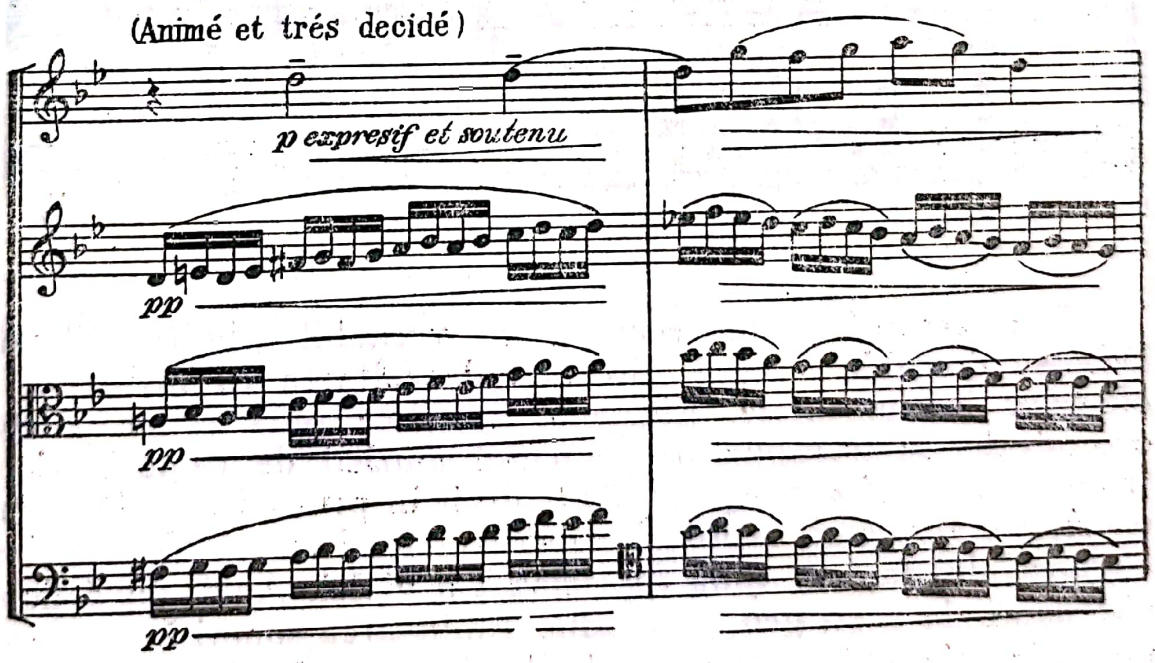
Prima parte, *Animé et très décidé*, stă, ca și restul părților, întru totul sub semnul expresiei lirice. Caracteristice pentru prima parte sînt dinamismul ei, contrastele mari de expresie, fluctuația permanentă a nuanțelor. Instrumentele acționează în bloc, vocile primesc aceeași expresie, un ritm comun. Autorul știe să gradeze cu o remarcabilă minuțiozitate profilul sonor al substanței tematice. Să comparăm în sensul celor de mai sus două apariții ale motivului principal, primul exemplu fiind extras din începutul mișcării, cel de al doilea din dezvoltarea formei de sonată :



Senzaţia sonoră inedită, izvorîtă dintr-o nouă dramaturgie de cvartet, este prezentă în fiecare pagină a lucrării. Travaliul muzical se bazează pe motive scurte, precis conturate, într-o continuă prefacere melodică, armonică (prin armonizări variate) ; mai constant se menţin aspectele ritmice şi de fapt ritmul devine în această muzică un factor de primă importanţă, generator. Debussy realizează încă un lucru de mare importanţă : polifonizarea armoniei. Fiecare voce primeşte semnificaţii aparent melodice în ciuda faptului că sunetele vocilor secundare de fapt reprezintă doar funcţiunile armoniei. Îmbinarea vocilor printr-o fantezie inepuizabilă, alternarea nemijlocită a principiilor de grupare, apare pretutindeni. Chiar prima pagină a partiturii

include contraste puternice. Afirmarea viguroasă a motivului inițial este urmată de o altă imagine sonoră, transparentă și delicată, realizată în modul cel mai simplu : vioara primă îngînă un motiv visător mult comentat pe urmă, în timp ce restul instrumentelor, reunite în mișcări paralele, formează un fond sonor de mare finețe :

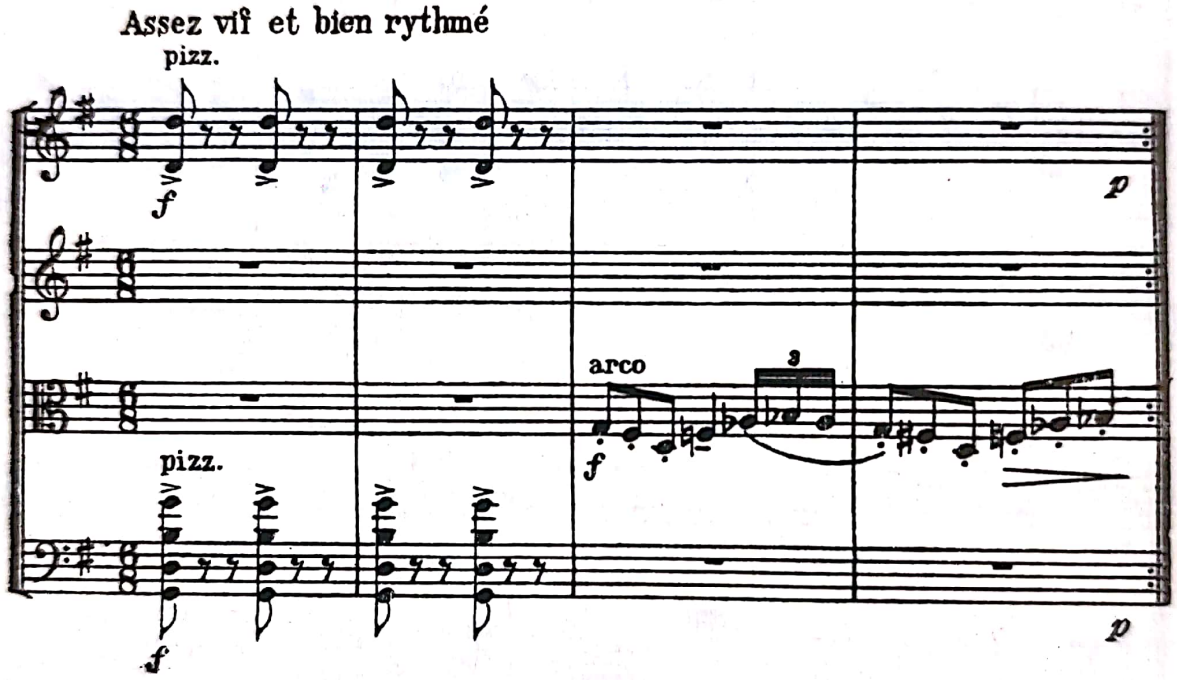




Secțiunile primei părți sînt excepțional de bine articulate. În mai mare măsură decît contemporanii săi, Debussy utilizează variația de tempo. Și asta nu în mod arbitrar ci în strictă concordanță cu sensul expresiei dorite. Astfel temele, momentele

Scanned with OKEN Scanner

de tensiune sau relaxare, de entuziastă comunicare sau introspecţie reflexivă, sînt subliniate de doi factori : tempo-ul variat (adesea doar prin valori metronomice minimale) şi modulaţia bine pregătită, înnoitoare de atmosferă. Cu totul neaşteptat apare unisonul — de loc întrebuinţat pînă în acest moment (principiul economiei maxime !) — prin care vocile sînt cuplate în patru octave consecvent menţinute. Această codă este doar o tranziţie şi nu o concluzie. Ideile primei mişcări se continuă în mod direct în partea a doua, *Assez vif et bien rythmé*. În motivul violei recunoaştem sunetele primei teme din partea anterioară, ritmic altfel organizate. Acest desen primeşte o funcţiune de ostinato, tehnică de repetare insistentă a unei formule generatoare atît de dragă compozitorului :

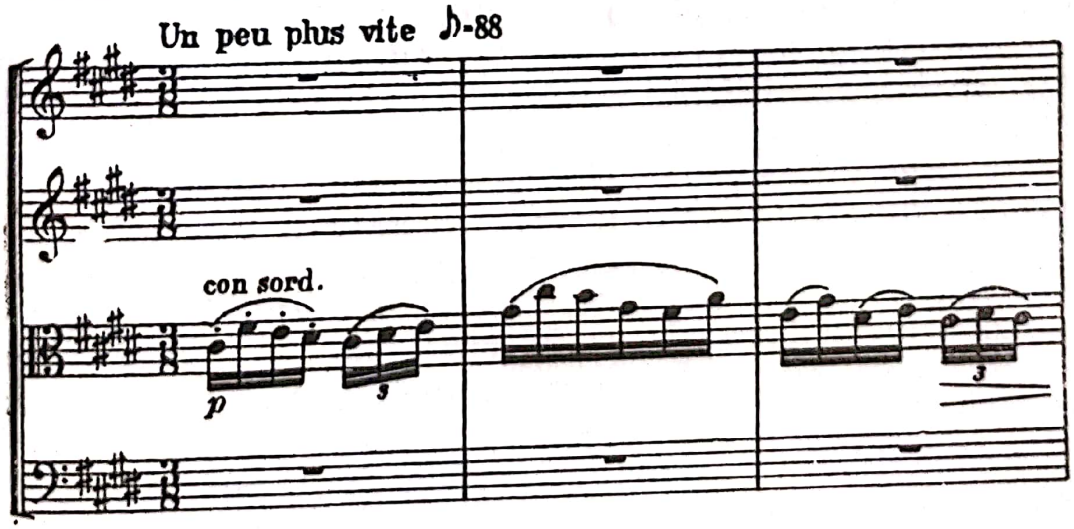


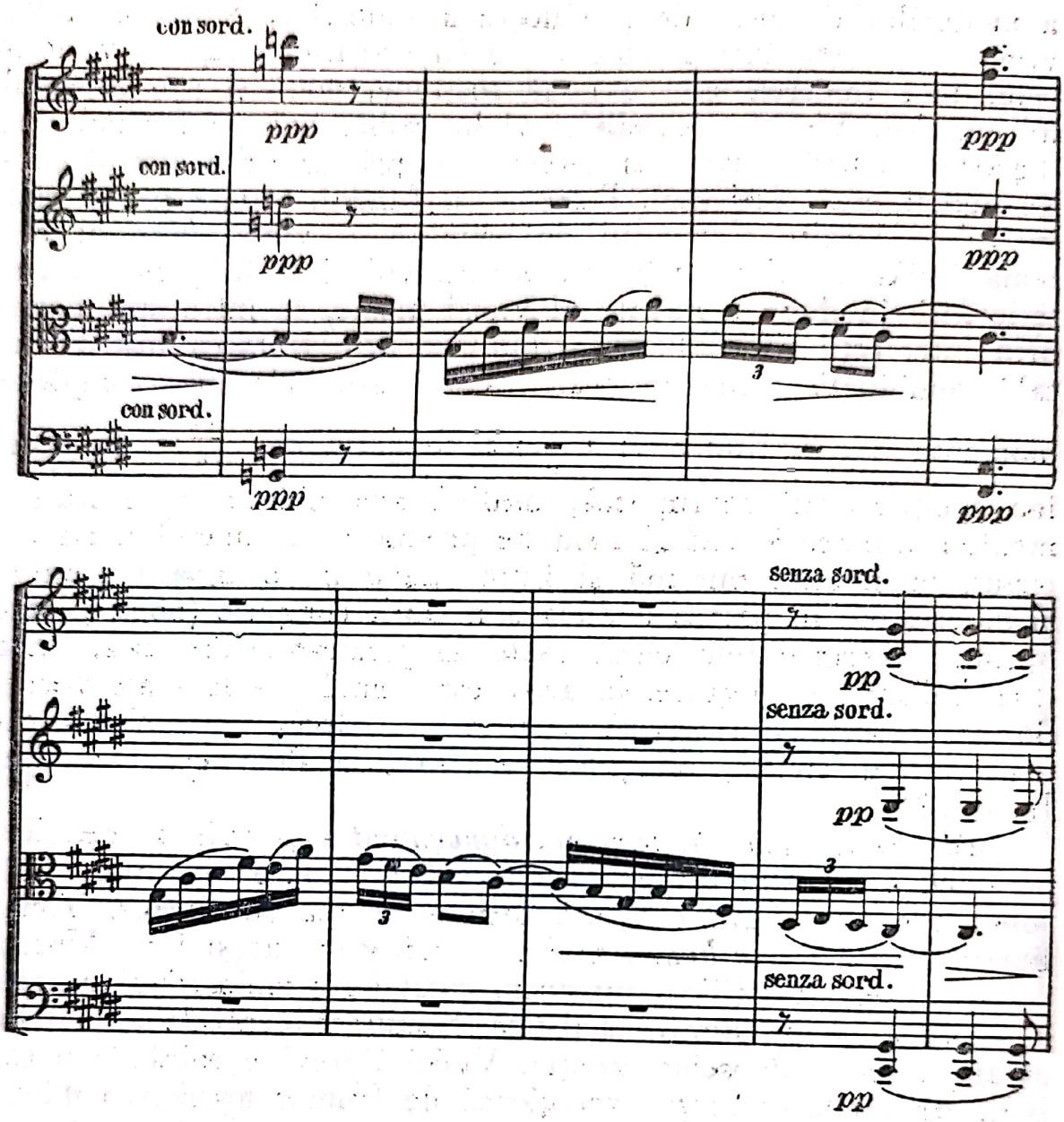
Prin această parte secundă, un veritabil scherzo, Claude Debussy deschide o nouă direcţie : dezvoltarea cu insistenţă a efectelor instrumentale. Elemente specifice pînă acum paletei orchestrale, se transpun în domeniul muzicii de cameră. Contrastele sonore sînt categoric altele decît în prima parte. O primă opoziţie o formează acordurile incisive în pizzicato ale viorii şi violoncelului faţă de linia capricioasă a violei. Apoi, după două alternanţe de acest gen, care aduc diminuarea sonorităţii, începe unul din cele mai ciudate pasaje, hotărît noi, din istoria genului de cvartet : trei formule distincte de ostinato (vioara secundă, viola şi violoncelul) acompaniază linia melodică a viorii prime ; numai viola continuă în „arco" celelalte instrumente se menţin în „pizzicato". Această diversificare a planurilor sonore ca şi

Scanned with OKEN Scanner

a modurilor de atac, de producere a sunetelor, continuă multă vreme, funcţiile instrumentelor se inversează. Treptat, violoncelul face trecerea spre o nouă secţiune, nouă şi sub aspectul mijloacelor. Vioara secundă şi viola insinuează un freamăt îndepărtat, discret (arco) iar violoncelul primeşte din nou o funcţie percutantă (pizzicato). Peste acest fundal, vioara primă reia în valori lărgite elementul de ostinato al violei (derivat din tema întîia a primei părţi !). Recitativul liric în general, patetic însă în două momente al viorii prime, se întrerupe mereu prin interjecţii zburdalnice, sclipitoare prin tratarea instrumentală combinată (arco + pizz.). Unul din cele mai complexe momente este secţiunea în măsura compusă de $\frac{15}{8}$. În acest loc compozitorul regrupează, unifică ansamblul ; toate instrumentele utilizează acelaşi mod de producere a sunetului. La început, în nuanţă minimă şi întotdeauna cu o uşoară creştere şi descreştere în partea a doua a măsurii compuse (nouă şi şase optimi) instrumentele cîntă toate în pizzicato. Trecerea, după două măsuri de creştere, la arco, este simultană la toate vocile, de mare efect. Nici această parte n-are o încheiere hotărîtă, cadrul se depărtează, imaginea se stinge şi doar ecoul rămîne. Încotro ?!

Partea a treia, *Andantino, doucement expressif,* se deapănă pe o cu totul altă dimensiune sonoră : culoarea instrumentală, sonoritatea învăluită obţinută prin aplicarea surdinelor. Tonalitatea aleasă — *re bemol* major — adînceşte acest fapt. Muzica primeşte semnificaţiile unui poem creat cu o măiastră simplitate şi profunzime de simţire artistică. Secţiunea centrală a liedului atrage în mod deosebit atenţia. Violei îi revine rolul de a expune un recitativ lung, excepţional de frumos arcuit, completat în punctele de cadenţare prin coloane sonore eterice, intonate de restul instrumentelor.





Momentul acesta, covîrşitor prin poezia sa, este doar preludiul unor destăinuiri emoţionante, de o înaltă ţinută artistică. Sentimentalismul romantic, exagerat, este învins, discursul păstrează o reţinere sobră. Şi mai interiorizată, muzica primei secţiuni revine, concluziv modificată. O lumină pură vibrează în ultimele acorduri. Finalul *Cvartetului* este precedat de două scurte secţiuni introductive. Întreaga lucrare se bazează pe principiul revenirii ciclice a unor elemente de bază. Elementele tematice noi şi vechi, înzestrate cu alte virtualităţi expresive în contextul acţiunii muzicale, se întrepătrund. În concluzia finală, tema întîi a primei părţi răsună apoteotic. Imaginile alternează acum caleidoscopic, păstrîndu-şi însă o logică riguroasă în înlănţuirea motivelor, a planurilor tonale. Încheierea porneşte de

la ritmica scherzo-ului *(Très vif)*, exuberanța devenind din ce în ce mai pronunțată iar muzica, plină de lumină pe tot parcursul lucrării, se oprește pe o coloană acordică, masiv strălucitoare.

În anii de mai tîrziu, Claude Debussy a dat la iveală capodopere în toate genurile muzicale. Asupra cvartetului de coarde însă n-a mai revenit. Aci își spusese cuvîntul, hotărît, clar, realizînd o performanță. Probabil că nici rigorile formei tradiționale pe care o păstrase nu îi mai convin, iar experiența dobîndită în alte genuri sugerează soluții noi. Pianul devine un tălmăcitor fidel și complex al imaginilor și ideilor compozitorului și în mod firesc, muzica instrumentală cu pian se situează în centrul atenției sale. Totuși, fenomenul se petrece tîrziu, în 1915 apare *Sonata în re minor pentru violoncel și pian*. Evident, factura muzicii este alta aci. *Sonata* începe printr-un prolog în care pianul, după trei măsuri introductive, se retrage, oferind violoncelului un cadru pentru o sinuoasă linie improvizatorică, îndelung depănată. Din ce în ce mai mult, violoncelul înzestrat cu funcții solistice, primește accente declamatorice ce culminează, apoi cadența face tranziția spre o scurtă concluzie. Concizia formelor este caracteristică acestei *Sonate*. Dacă în prima parte pianul se rezumase doar la funcții de acompaniament, în ceea ce urmează — *Sérénade et Final* — procedeele specifice de cameră (în sensul colaborării strînse dintre cele două instrumente) se impun. Excepțional de bine realizată este latura ritmică în serenadă. Cele două instrumente se completează, se întrec. Indicațiile autorului sînt edificatoare asupra expresiei : *fantasque et léger, ironique, expressif ;* serenada cere o precizie de ceasornic, sincronizarea perfectă a cîntului celor doi parteneri, iar violoncelistului o largă paletă de nuanțe. Fluctuațiile minime sau contrastele mari, nemijlocite, se cer respectate. Debussy notează cu o migală pe care doar George Enescu a întrecut-o cele mai mici detalii de interpretare ; el cere varierea punctului de contact arcuș-coardă pentru a asigura efecte timbrale mereu înnoite (*sur la touche*, etc.). Muzica finalului, brăzdată de asemenea de mari contraste de expresie, subliniate printr-o varietate inepuizabilă pe planul facturii instrumentale, impune, cucerește prin spontaneitatea ei. Lucrarea este de o apreciabilă complexitate și cere audiții repetate pentru înțelegerea deplină a muzicii.

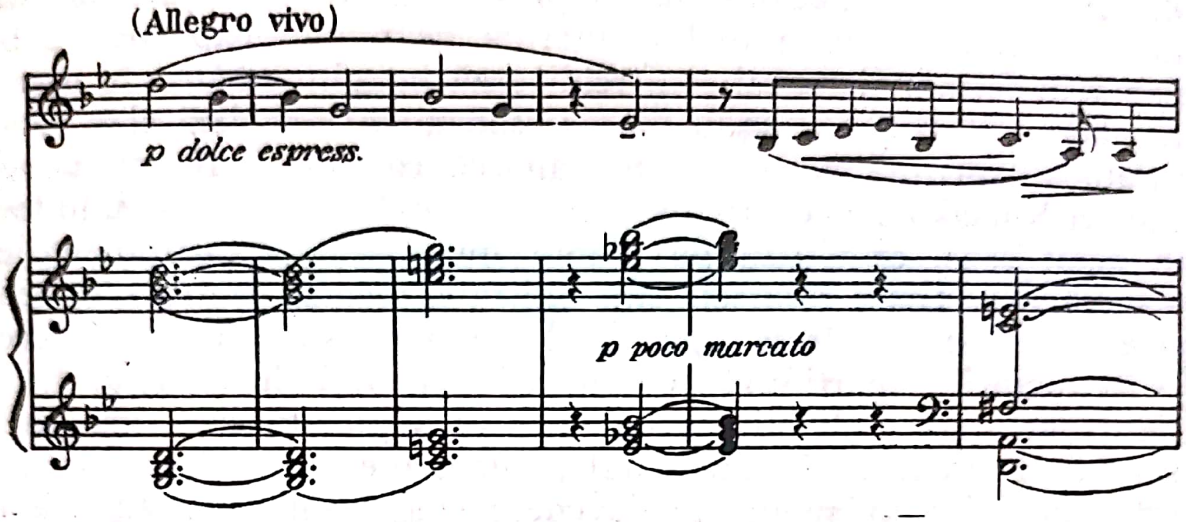
Orientarea spre formații mixte de cameră este un fenomen caracteristic muzicii franceze. Rafinamentul culorii instrumentale, propriu mai multor muzicieni mari, a creat premisele pentru ivirea unor lucrări de răsunet. Ansamblul cel mai original

l-a conturat Claude Debussy în *Sonata în fa major pentru flaut, violă şi harpă* (1916). Nu se poate imagina un ansamblu de instrumente mai diferit prin modul de producere a sunetului dar şi mai unitar din punct de vedere timbral : flautul, viola şi harpa au foarte multe caracteristici calitative comune. O cercetare mai atentă a partiturii ne arată explorarea atît a virtualităţilor registrale optime, propriu fiecărui instrument în parte, deci diferite, cît şi a zonelor de interferenţă. Caracteristic în acest sens este dialogul dintre flaut şi violă de la începutul primei mişcări, Pastorale *(Lento, dolce rubato)* : flautul, în registru grav-mediu, preludiază şi predă firul melodic violei (prin sunetul comun, *mi*) pentru a-l prelua din nou după trei măsuri prin imitarea ultimei celule a violei. În mod conştient, compozitorul speculează particularităţile timbrale, opunînd flautului sonoritatea nazală a violei (registru acut şi în plus cu surdină), în timp ce harpa susţine mişcarea prin sonoritatea diafană a flageoletelor. Pe tot parcursul lucrării, Debussy realizează o limpezime clasică a imaginilor sonore. Desenul subtil primează, armonia este doar creionată, nicăieri îngroşată, simplă, lipsită de cromatisme, limită impusă prin natura tehnicii instrumentale a harpei. Tuturor instrumentelor le sînt rezervate momente de virtuozitate, uneori chiar foarte dificile, antrenînd din plin interpreţii. Partea mediană, Interlude, pătrunsă de o muzică caldă, poetizantă, pleacă de la o temă simplă în genul unui menuet ; prin puternica latură improvizatorică, compozitorul învesteşte acest material cu noi şi noi expresii. Variind mijloacele, instrumentele apar în îmbinările cele mai diferite şi muzica degajă un lirism cuceritor. Încheierea este totuşi dominată de un sentiment de tristeţe de la care pleacă finalul, *Allegro moderato ma risoluto,* mişcare ce aparţine acţiunii dinamice. Undeva se simte firul unei naraţiuni programatice. Muzica aceasta descrie situaţii dintre cele mai diferite. Una din secţiunile cele mai plastice este momentul oarecum burlesc în care un ritm ostinat se menţine în timp ce flautul îşi deapănă o linie capricioasă. Prin asocierea harpei, jocul continuă mult, generează noi forme. Imitaţiile multiple creează o nesecată diversitate pînă cînd în cele din urmă, revenirea ciclică a temei de la începutul pastoralei (prima parte) se transformă în punctul de încheiere a lucrării. *Sonata,* o capodoperă, încîntă auditorul prin prospeţimea substanţei şi ineditul imaginii.

Sonata pentru vioară şi pian (1916—1917), bine cunoscută şi apreciată, este o lucrare destul de izolată în literatura vremii. În acea perioadă, mulţi compozitori caută să imprime lucrărilor lor de acest gen o ţinută concertantă, complicînd de multe ori

Scanned with OKEN Scanner

inutil aspectul tehnic al partiturii. Debussy preferă aci o simplitate aproape ostentativă în prima parte *(Allegro vivo)*. Însăşi substanţa tematică include elementele cele mai simple, structuri trisonice susţinute de pian, desfăşurate în arpegii descendente de către vioară :



Concizia, claritatea în desenul melodic şi figuraţia armonică, rezumarea la un minim necesar dar extrem de plastic conturat, ne lasă impresia unei sonatine realizate cu o măiestrie impecabilă, de mîna sigură a compozitorului de geniu. Mişcarea cea mai dificilă pentru violonistul interpret este partea a doua, *Intermède*. Aspectul motoric are aceeaşi importanţă ca şi în partea mediană a sonatei pentru violoncel şi pian. În general, limbajul este mult mai acid, armonia mai dură în comparaţie cu prima parte. Finalul readuce ciclic tema pincipală a primei părţi, apoi urmează o muzică avîntată, bine ritmată, cu un net caracter improvizatoric şi concertant. Excepţional de bine realizează compozitorul creşterea finală : peste pulsaţia ritmică a formulei menţinute de pian, vioara aduce tema principală a finalului ; repetarea devine ostentativă şi frămîntarea se descătuşează prin trilurile viorii. *Sonata* aceasta conţine o muzică complexă, atent gradată, luminoasă şi optimistă în ciuda anilor grei în care a fost scrisă.

Claude Debussy, prin întreaga sa creaţie, a deschis muzicii perspective noi. Influenţa exercitată asupra multor compozitori a fost puternică, „debussysmul" devenind o problemă în muzica primelor decenii ale veacului nostru. Moda a trecut, dar au rămas valorile create de compozitor, capodopere ce îşi menţin şi astăzi prospeţimea şi frumuseţea, situîndu-se la un loc de cinste în literatura muzicii universale.

Maurice Ravel (1875—1937) ne apare astăzi ca un clasic al muzicii moderne franceze. Muzica sa poartă pecetea unei

Scanned with OKEN Scanner

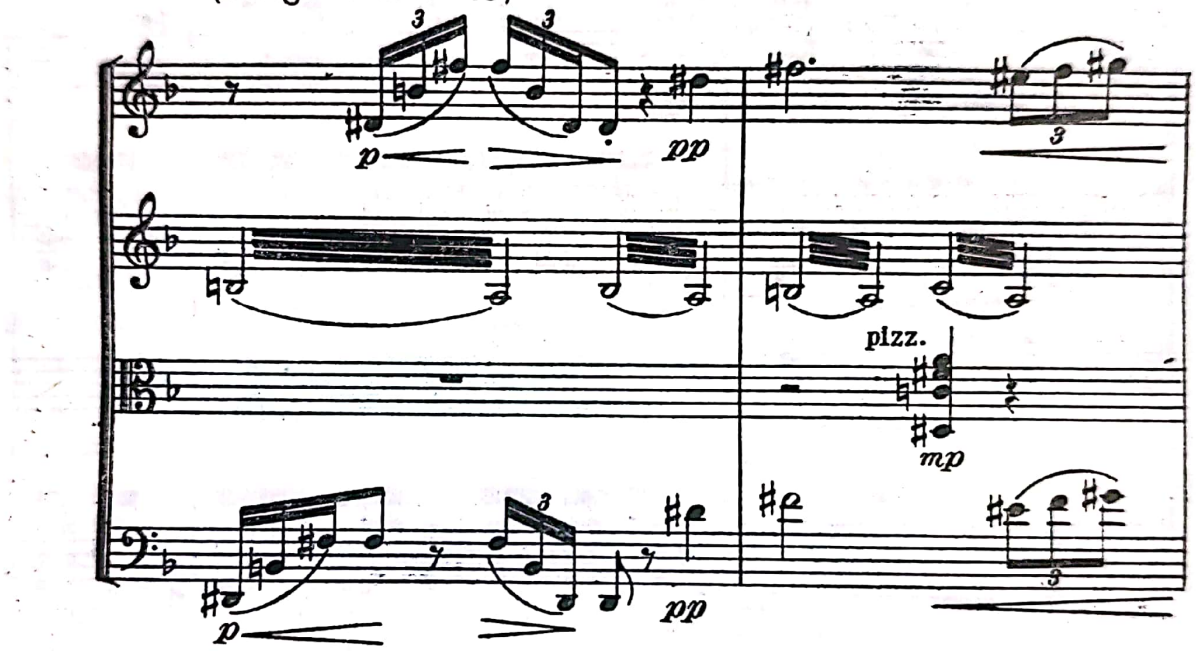
măiestrii cu totul remarcabile. Orientarea spre o muzică franceză în toate caracteristicile ei se leagă de tradiţia creată cu mult înainte de un Couperin sau Rameau. Astfel ancorată, creaţia de cameră păstrează în bună măsură principiile clasice de alcătuire a formelor muzicale. Ravel se distanţează, nu întotdeauna în egală măsură, de impresionismul debussyst, creînd în acest gen o muzică mai ponderată pe planul expresiei, elegantă în formă. Compozitorul realizează imagini sonore de mare rafinament artistic, imagini în care substanţa melodică clar conturată se sprijină pe o armonie aleasă, complexă. Ravel, ca şi Rimski-Korsakov, maestru desăvîrşit al orchestraţiei şi pilduitor în acest sens, excelează pe planul înveşmîntării instrumentale a lucrărilor. Toate resursele sînt utilizate, tocmai pentru sporirea şi diversificarea paletei timbrale. Rezultatele sînt surprinzătoare şi în lucrările aparţinînd genului instrumental de cameră. Eficienţa maximă a detaliului sonor asigură plenitudinea imaginii sonore. Procedeele instrumentale, cunoscute de compozitor în cele mai mici amănunte, se dovedesc inepuizabile. Să analizăm cîteva lucrări.

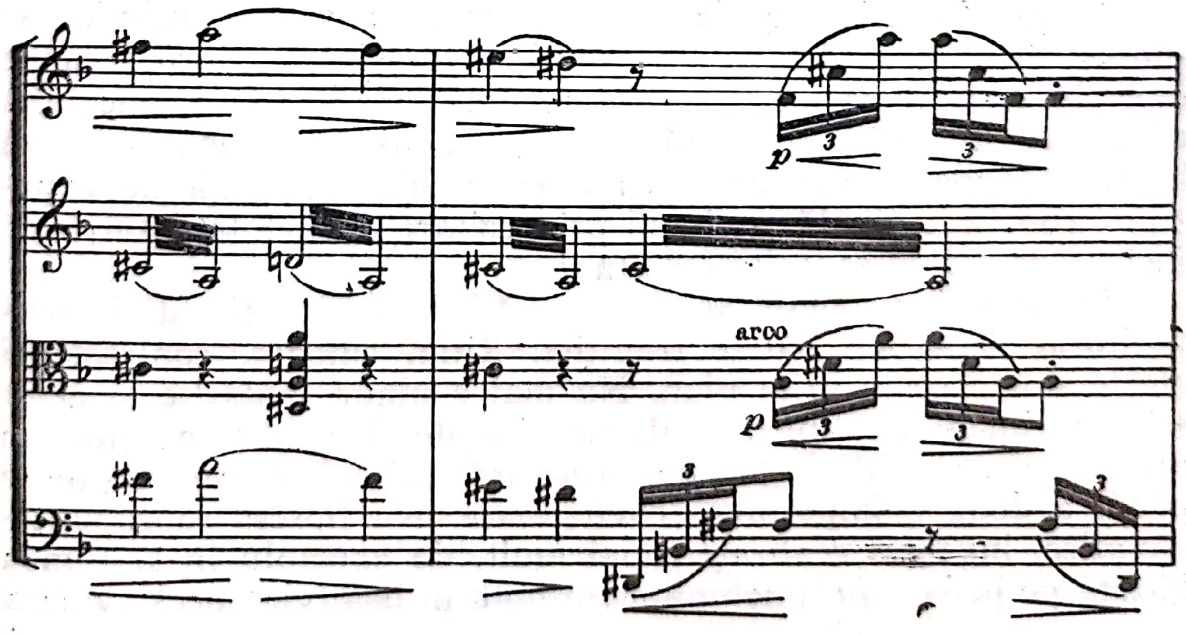
În primii ani ai secolului nostru Maurice Ravel se îndreaptă hotărît spre tipul cvartetului liric, aşa cum procedase şi Debussy cu zece ani mai înainte. Ravel se situează însă pe o altă poziţie : profilul sonor al *Cvartetului în fa major* (1902—1903) se caracterizează nu prin tratarea corică a ansamblului ci prin creionarea minuţioasă a liniilor. Vocile se conturează ca atare, armonia apare ca un rezultat al mersului vocilor. În plus, fraza melodică se menţine amplă, tratarea motivică se instituie ca un fapt de importanţă secundară, cu semnificaţii, dezvoltătoare. Lucrarea, dedicată lui Gabriel Fauré, întru totul originală stilistic, trebuie considerată drept o reuşită a compozitorului. Începutul primei părţi, *Allegro moderato,* este şi unul dintre cele mai frumoase momente ale întregii lucrări. Vioara primă cîntă melodia, vioara secundă şi violoncelul desenează prin decimele paralele un cadru subtil pe care îl completează viola prin linia ei simplă. Modulaţia efectuată după numai patru măsuri este izbitoare, dar discursul continuă cu totul altfel organizat instrumental : vioara primă îşi deapănă mai departe melodia iar celelalte instrumente se grupează în pachete armonice. Acum începe dialogul prin fracţionarea temei, întîi între cele două viori, cuprinzînd pe urmă întregul ansamblu. Freamătul întîlnit şi în prima parte a *Cvartetului* de Debussy apare şi aci, mai cu seamă vocile interioare, vioara secundă şi viola, sugerează un murmur discret. Imaginile se schimbă continuu, nimic nu rămîne static, totul este cuprins de mişcare. Fluxul şi refluxul sonor, respiraţia

Scanned with OKEN Scanner

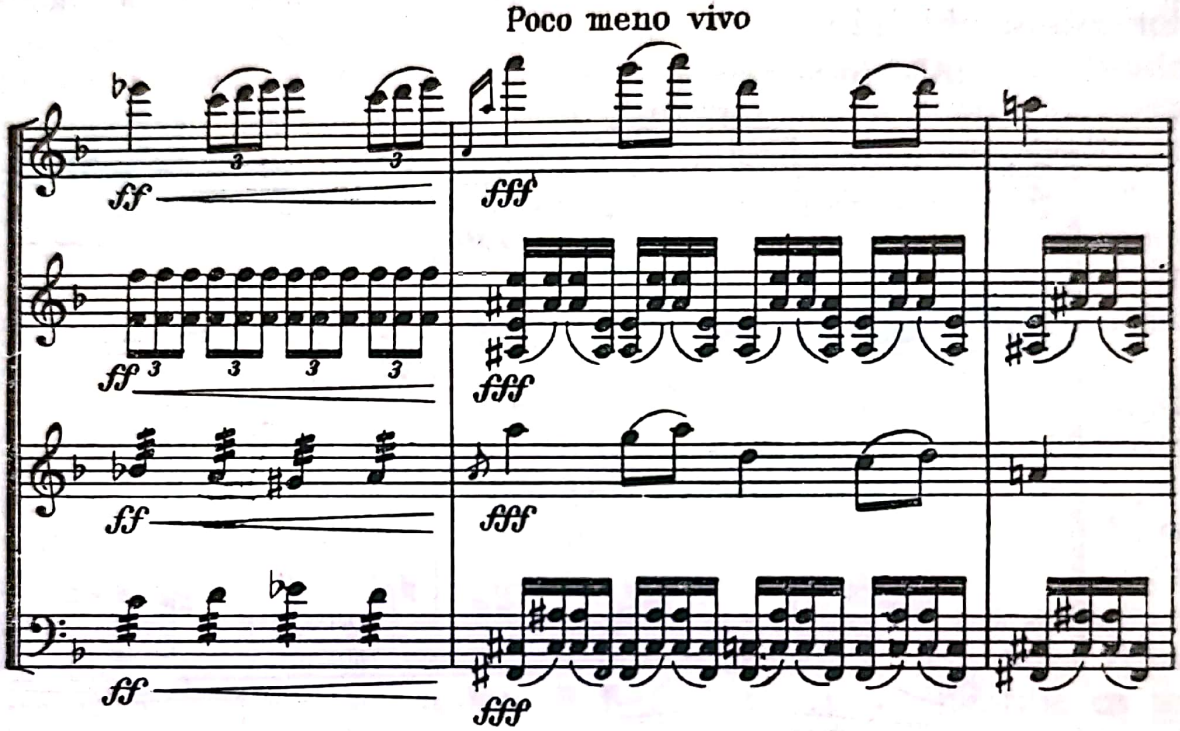
muzicii, sînt distribuite cu o grijă permanentă ; Ravel se dovedește în prima parte un constructor cu idei clare. Expoziția formei de sonată relevă mai degrabă tendința de nuanțare expresivă a unui material tematic unitar conceput, decît principiul opunerii unor idei diferite, separate. Contrastele sînt totuși prezente, multiplu subliniate. În secțiunea dezvoltării primează învesmîntarea instrumentală în care compozitorul dobîndește o certă virtuozitate. Procedeele orchestrale pătrund adînc în scriitura ansamblului de cvartet. Redăm pentru ilustrarea acestui fapt nou în istoricul genului două fragmente extrase din cuprinsul dezvoltării, caracteristice pentru factura complexă atribuită ansamblului :

(Allegro moderato)





Dublajele nu sînt întîmplătoare, compozitorul obține un spor de culoare prin ele ; acompaniamentul cuprinde trei principii : valul de arpegii perfect articulate (violoncelul și vioara primă în măsura întîi a exemplului ca și în măsura a patra unde se asociază și viola), tremolo-ul viorii secunde, acordurile în pizzicato ale violei. Deci, o diversitate maximă cuprinsă în numai patru măsuri. Fragmentul de mai jos reprezintă punctul culminant al dezvoltării. Tema întîi este amintită (măsura a doua) de vioara primă și violă, în timp ce vioara secundă și violoncelul figurează larg suportul armonic :



Concepția este pe deplin orchestrală : vioara primă „se adună" în vederea declanșării culminației, triolele viorii secunde reprezintă trompete incisive iar tremolo-ul violei și violoncelului contribuie din plin la frămîntarea momentului. După o scurtă tranziție urmează repriza, prea puțin modificată față de expoziție ; concluzia finală, amînată prin ezitări și modulații-surpriză, încheie partea în sonorități diafane.

Scherzo-ul primește și el proporții simfonice și astfel compozitorul depășește datele tradiției. Ritm, culoare, contraste și efecte sînt puse în prim plan. Nu mai e nimic fantastic în acest scherzo, imaginile sînt vii, plastice iar desfășurarea menține un antren excepțional. Figurația armonică dobîndește în secțiunile părții a doua o importanță covîrșitoare. Nu lipsesc suprapuneri tematice, ingenios realizate ; mai mult, de exemplu în secțiunea bazată pe pedala *fa* îndelung menținută în bas (violoncel), vioara

Scanned with OKEN Scanner

secundă imită prin acordurile ei arpegiate harpa, intonînd totodată o temă secundă față de tema generoasă a viorii prime. Bariolajele violei măresc încă farmecul sonor al momentului. La fel de complexă pe planul structurii arhitectonice se dovedește și partea a treia, *Très lent*. Dramaturgia adoptată aci de Ravel diferă mult față de cea afirmată de Debussy în partea lentă a *Cvartetului* său, în care tindea spre o simplitate accentuată. Expresia rămîne profundă și în partea lentă a *Cvartetului* de Ravel, însă modul de realizare este cu totul altul. Partea lentă se compune dintr-un număr mare de secțiuni scurte, diferite ca expresie, mișcare, tonalitate, metru, logic înlănțuite și reunite într-un tot unitar. Pe de altă parte, compozitorul desfășoară toată gama procedeelor și resurselor instrumentale, dînd imaginii un aspect descriptiv, evocator, și în primul rînd concertant. Este una din cele mai orchestral concepute părți lente din istoria cvartetului de coarde ; pilda lui Ravel a fost urmată de mulți compozitori, și foarte rar cu rezultate bune, deoarece imaginea suprasaturată cu elemente de ordin ornamental se îmbîcsește ușor, devine stufoasă, închistată și statică în ciuda agitației vizibile. Finalul este din acest punct de vedere ceva mai simplu. Începutul ne amintește de finalul *Cvintetului cu pian* de César Franck apoi în urma vijeliei apar imagini dotate cu acea claritate specifică celor mai bune pagini ale lui Maurice Ravel. Fără întreruperi, discursul cunoaște o gradație ascendentă, muzica sa înflăcărează din ce în ce mai mult și rezolvarea cucerește întru totul prin dinamismul ei. Ravel a deschis creației de cvartet orizonturi noi. La început, puțini compozitori francezi au înțeles complexitatea noului limbaj instrumental propus de compozitor, rămînînd mai conservatori. Cert, cele două cvartete de bază ale literaturii franceze, create de Debussy și Ravel, atît de diferite în fond, n-au putut fi depășite nici de Fauré, nici de Vincent d'Indy. Principiile expuse au influențat puternic evoluția ulterioară a genului.

Maurice Ravel se numără printre compozitorii care au făcut ample investigații în domeniul culorii instrumentale. Formațiile mixte se impun din ce în ce mai mult în centrul atenției și Ravel realizează încă în 1906 o capodoperă care a făcut școală : *Introducere și Allegro pentru harpă, cvartet de coarde, flaut și clarinet*. În fond lucrarea echivalează cu un septet de proporții reduse. De acum încolo asociații de timbruri de acest gen devin o modă, mai cu seamă în muzica franceză. Ceea ce încîntă, pe lîngă expresivitatea muzicii și transparența cristalină a imaginii sonore, este echilibrul, dozarea celor trei grupe distincte ale partiturii — instrumentele de suflat, coardele, harpa. Introducerea, poetică prin eleganța liniilor și atmosfera suavă, face totodată

Scanned with OKEN Scanner

prezentarea formației. Mai întîi apar flautul și clarinetul cuplați în terțe iar vioara primă, viola și violoncelul răspund în octave și harpa învăluie totul prin arpegiile ei. Funcțiile se inversează apoi între lemne și coarde, harpa unifică încă o dată printr-un *glissando* prelung, făcînd legătura spre secțiunea a doua a introducerii, în care violoncelul deapănă o melodie caldă, generoasă, amplificată pe urmă prin intervenția viorii. Figurația armonică, abundent și fin diferențiată, apare la toate instrumentele, fără a îngrădi transparența țesăturii sonore. Paleta este de-a dreptul simfonică, păstrînd toate caracteristicile muzicii impresioniste. Mișcarea a doua, *Allegro,* nemijlocit legată de introducere, se aseamănă cu o muzică dansantă, de vals, ritmul legănat de trei timpi menținîndu-se fără întrerupere. În această parte, harpa apare ca instrument principal, solist, însă nici celelalte instrumente nu sînt neglijate. Dialogul se menține strîns, materialul tematic circulă mereu, primește un spor de culoare de fiecare dată. Luminozitatea feerică a muzicii nu se tulbură de loc, combinații ritmice ingenios distribuite mențin osatura construcției ca și atenția ascultătorului. Muzica, cu datele ei tematice în fond simple, se memorează ușor, se transmite direct, senzația rămîne puternică. Harpa este dotată cu o cadență liberă după care fluxul muzicii pornește din nou. Încheierea vine în urma unei accelerări progresive a tempo-ului și acum toate instrumentele își deslănțuie forțele expresive pînă cînd un *glissando* ascendent (trisonuri paralele pe ambele portative) pune capăt unei lucrări magistrale, inedite ca formă, cuceritoare. Cunoscută sub denumirea de *Septet,* piesa este bine încetățenită în sălile de concert și reprezintă de altfel o lucrare de bază în literatura de cameră cu harpă. Ca material de studiu, ea mijlocește cunoașterea principiilor de tratare instrumentală ale autorului, ușurează înțelegerea facturii unor lucrări din alte compartimente de creație.

Celelalte lucrări aparținînd genului instrumental de cameră sînt scrise după *Daphnis et Chloë,* celebrul balet al lui Maurice Ravel. Limbajul sonor al compozitorului se desăvîrșește. Interesantă și semnificativă este cotitura pe care o realizează compozitorul în lucrările de cameră ; în mod vizibil, elementele de limbaj se simplifică, forma se consolidează și accentul se pune pe construcția părților în parte. Paleta mijloacelor, mai puțin luxuriantă, vine în sprijinul unei muzici mai sobre, mai cerebrale, înclinînd spre neoclasicism. Ravel este unul din primii compozitori moderni care se sustrage influenței impresionismului, îngrădind subiectivitatea exagerată. Acest lucru este evident în *Trio pentru pian, vioară și violoncel* (1915) și în *Sonata pentru vioară*

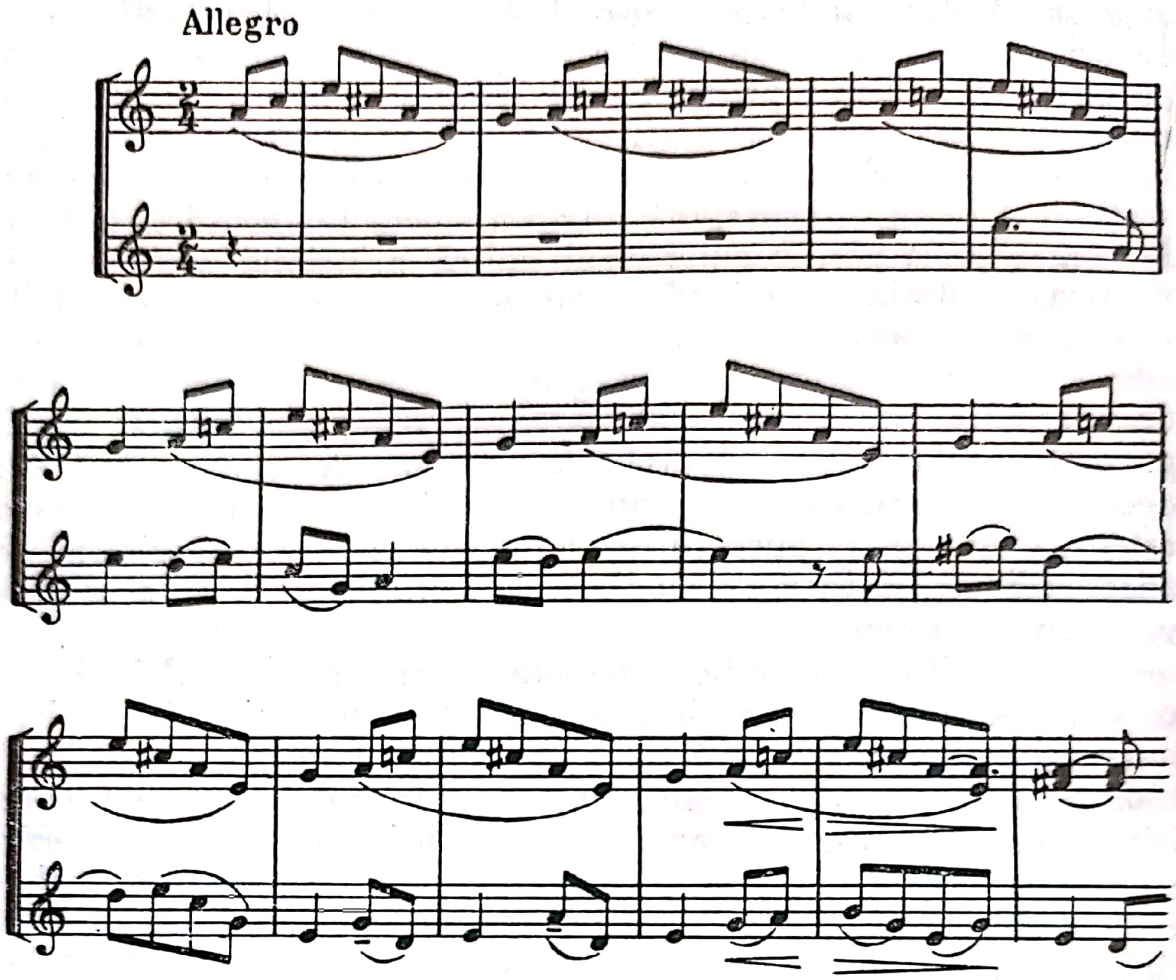
Scanned with OKEN Scanner

și pian (1927). Ambianța muzicii din *Trio cu pian* este nouă. În primul rînd surprinde ritmul compus de opt optimi (3+2+3) ce străbate întreaga primă parte. Paralelismul armonic al pianului, întregit prin desele unisonuri ale coardelor, dă muzicii o notă distinctă. Partea a doua, *Pantoum* este cea mai atractivă secțiune a lucrării, concepută într-o manieră pianistică strălucită. Pe suprafețe vaste, compozitorul aplică principiul suprapunerii ritmice, biritmia ; trepidația scherzo-ului dansant continuă la vioară și violoncel (măsura de trei pătrimi) în timp ce pianul aduce un melos în valori mari, grupat în măsuri de patru doimi. Compensația ritmică se realizează iar imaginea sonoră relevă prezența a două planuri distincte. Contrastele dintre părți sînt deosebit de mari. De pildă, muzica descriptivă din partea a doua este urmată de o mișcare lentă, *Passacaille*. Compozitorul se adresează vechii forme de pasacalie, inițială de dans, și o dezvoltă în acest sens.

Compozitorul a dedicat această lucrare profesorului său de contrapunct, André Gedalge, personalitate proeminentă a vieții muzicale franceze. Fantezia coloristică și predilecția pentru combinații instrumentale savante, reținute în mișcările anterioare, izbucnește în partea a patra, *Final*. Muzica dobîndește însușiri concertante, spectaculoase, și le menține pînă la apoteotica încheiere. Prin aceasta, compozitorul a realizat unul din cele mai îndrăgite triouri ale literaturii moderne de cameră.

O atenție specială se cuvine *Sonatei pentru vioară și violoncel*, scrise (1920—1922) în memoria lui Claude Debussy. Ravel deschide aci o perspectivă cu totul nouă, sugerează un drum și indică modalități de rezolvare. Duetul pentru două instrumente de coarde nu este un lucru nou ; urmele se pierd în negura timpului dar Wolfgang Amadeus Mozart este primul care realizează adevărate capodopere prin cele două *Duete (K.V. 423* și *425)* pentru vioară și violă, compuse în anul 1783. Marii compozitori romantici au neglijat această formă importantă pe care avea s-o reconsidere Ravel. Și aci surpriza este mare : compozitorul adoptă o scriitură de o simplitate accentuată sub raport instrumental. Resursele melodice, cantabile, proprii ambelor instrumente sînt atent reliefate în prima parte, *Allegro*. Inflexiuni modale caracterizează limbajul, atît în cuprinsul temelor cît și în formulele de acompaniament. Așa de pildă, ostinatorul viorii cuprinde dubla funcțiune a mediantei. Vioara și violoncelul formează un ansamblu închegat, apt să sugereze emoții artistice de mare profunzime. Ilustrăm acest fapt prin tema primă a mișcării inițiale :

Scanned with OKEN Scanner



În această primă parte, concepută în formă de sonată, Ravel își impune o sobrietate aproape ascetică. Muzica vibrează, comunică un lirism de aleasă expresie într-un discurs arcuit cu măiestrie. Partea a doua, *Très vif*, mișcare în genul scherzo-ului, pleacă tot de la dubla funcțiune a terței, linia unduitoare de acompaniament din prima parte (cuprinsă în exemplul de mai sus în portativul viorii) împărțindu-se la cele două instrumente. Ravel menține continuitatea ideii inițiale, pe alt plan și cu alte mijloace instrumentale. Partea a treia, *Lent*, concepută în formă de lied, reprezintă momentul culminant al evocării. Vioara și violoncelul dialoghează, expresia cînd nostalgică cînd mult înflăcărată parcurge extreme, cele mai mici detalii sînt nuanțate de compozitor. Finalul *Vif, avec entrain*, stă sub semnul ritmului și al efectelor percutante. Motivul expus de violoncel în registrul grav se compune din cîte două măsuri de două pătrimi și o măsură de trei pătrimi. Acest ciclu se repetă necontenit, obsedant. Într-un fel, finalul se transformă într-un compendium al scriiturii instrumentale moderne, deoarece compozitorul desfășoară o vastă gamă de mijloace specifice. Muzica finalului, grotesc-ironică de multe ori,

Scanned with OKEN Scanner

se detaşează de expresia părţilor anterioare şi convinge mai puţin, în ciuda formei măiestrite în care e scrisă.

Analizînd creaţia lui Maurice Ravel intrăm nemijlocit în problemele muzicii moderne. Această epocă este atît de complexă şi include fenomene atît de contradictorii încît o imagine clară cu greu se obţine. Momentul de trecere de la romantism la muzica modernă relevă aspecte particulare în creaţia fiecărui compozitor, cele generale rămînînd prezente. Pretutindeni se observă o emancipare a limbajului, armonia, ritmul, instrumentaţia se dezvoltă necontenit, căutările în aceste domenii apărînd în prim plan. Compozitorii formaţi în limita stilistică a romantismului tîrziu, adoptă din ce în ce mai multe elemente de limbaj proprii impresionismului francez, depăşindu-le în parte. În lucrările multor compozitori poate fi găsită o anumită inconsecvenţă stilistică, cu atît mai mult cu cît mulţi dintre ei încearcă pe de o parte păstrarea tradiţiilor clasice pe planul construcţiei arhitectonice, adoptînd pe de altă parte un limbaj de sinteză, de multe ori eclectic. Subiectivismul romantic cu toate exagerările sale cedează treptat făcînd loc unei atitudini mai ponderate în expresie. Deşi s-a scris extraordinar de mult, mai cu seamă în jurul sfînşitului de secol şi în primele două decenii ale veacului douăzeci, relativ puţine lucrări au dobîndit recunoaşterea. Trierea timpului a fost severă.

O figură interesantă ce s-a menţinut pînă nu de mult prezentă în tabloul muzicii franceze de azi este Joseph-Guy Ropartz (1864—1955), format odinioară în spiritul muzicii lui César Franck şi Vincent d'Indy. Cele şase cvartete pentru instrumente de coarde sînt tot atîtea mărturii pentru un spirit ager, atent la prefacerile muzicii, mereu înnoit în expresie şi formă, menţinînd linia tradiţiei franceze. Consecvenţa cu care abordează această formă reiese şi din datele cronologice : primul cvartet apare în 1893, cele următoare în 1912, 1925, 1934, 1940 şi 1948. La începutul secolului, Ropartz compune cunoscutele sonate pentru violoncel şi pian (1904, 1919), pentru vioară şi pian (1907, 1917, 1927). Un larg ecou a avut o altă lucrare, *Trio pentru pian, vioară şi violoncel* (1918). În anii de maturitate, compozitorul face ample investigaţii în domeniul muzicii pentru instrumente de suflat. Neglijate multă vreme, între deceniul al treilea şi al şaselea se constată pretutindeni o deosebită atracţie spre această muzică. Între anii 1924 şi 1936 Guy Ropartz a compus mai multe piese pentru instrumente de suflat, o *Sonatină pentru flaut şi pian,* apoi un *Trio pentru instrumente de coarde*. Lucrările compozitorului vădesc o ţinută îngrijită, echilibru în desfăşurarea

Scanned with OKEN Scanner

discursului şi o bună cunoaştere a celor mai ascunse resurse instrumentale.

Lucrările lui Albert Roussel (1869—1937) aparţin muzicii moderne. Creaţia compozitorului cuprinde ca într-o arcadă datele evoluţiei stilistice ale muzicii noi. Încă în anul 1902 compozitorul se îndreaptă spre muzica de cameră, realizînd un *Trio în mi bemol major pentru pian, vioară şi violoncel op. 2.* Apreciate sînt *Sonatele pentru vioară şi pian, op. 11* (1907—1908), *op. 28* (1924). *Cvintetul cu corn* a rămas necunoscut, în schimb *Serenada op. 30 pentru flaut, harpă, vioară, violă şi violoncel* (1925) se menţine în repertoriu, considerată fiind ca o reuşită lucrare pentru complexa formaţie de cameră. Formaţia de trio, de coarde sau cu flaut, se întîlneşte des în lista creaţiei. Roussel, compozitor dotat cu o inepuizabilă inventivitate coloristică şi ritmică asigură muzicii sale o expresie aparte, un echilibru pe planul formelor arhitectonice. Cvartetul de coarde l-a preocupat tîrziu, şi abia în anul 1932 compozitorul dă la iveală o primă şi ultimă lucrare de acest gen. O altă mare personalitate artistică, a cărei activitate creatoare se extinde pînă dincolo de mijlocul secolului al XX-lea este Florent Schmitt (1870—1958). Printre lucrările sale de larg răsunet se numără *Cvintetul pentru pian şi coarde.* Piesa, la care compozitorul a lucrat între anii 1901—1908 îmbunătăţind-o mereu, este o capodoperă. Vigoare, un stil monumental, inventivitate melodică şi armonică, o construcţie solidă, caracterizează acest *Cvintet,* situîndu-l în rîndul reuşitelor genului. Mai puţin cunoscut este un *Andante* şi *Scherzo pentru harpă şi cvartet de coarde* (1906), în schimb *Sonata* (liberă), în două părţi, *pentru vioară şi pian* (1918) s-a înscris în repertoriul viorii. Muzica pentru formaţii de instrumente de suflat l-a preocupat mult pe Albert Roussel, mai cu seamă după *Cvartetul pentru saxofoane* (1941). Dintre lucrările tîrzii se menţionează : *Trio de coarde* (1944), *Cvartet de coarde* (1947), *Suita pentru flaut şi pian* (1953).

Paul Paray (născut în 1886), cunoscut ca pianist şi dirijor, a scris de asemenea lucrări de muzică de cameră, puţin cunoscute : un *Cvartet de coarde,* o *Sonată pentru vioară şi pian* şi o *Sonată pentru violoncel şi pian.* Pianistul Jean Huré (1877—1930) este de asemenea autorul mai multor lucrări. *Sonata pentru vioară şi pian* datează din anul 1900, apoi urmează trei sonate (1901—1909) pentru violoncel şi pian, *Cvintetul cu pian în re major* (1908). Jean Huré a compus şi două cvartete de coarde (1910 şi 1920), lucrări ce n-au putut rezista exigenţelor timpului.

În muzica engleză, se remarcă figura lui Gustav Holst (1874—1934), autorul unui *Cvintet cu pian op. 3* (1897) şi unui

Scanned with OKEN Scanner

Sextet pentru instrumente de suflat (op. 14). John Ireland (1879—1962), un postromantic ca și Eward Elgar (1857—1934), a scris mai multe lucrări remarcabile prin poezia lor : Un *Trio-Fantezie pentru vioară, violă și pian* datează din anul 1908, urmat de două sonate pentru violoncel și pian, mai multe triouri cu pian. Cîte două cvartete de coarde au compus Ralph Vaughan Williams (1872—1958) și Arthur Bliss (născut în 1891) cel din urmă fiind cunoscut și prin *Sonata pentru violă și pian.* Benjamin Britten (născut în 1913), posesorul unui stil instrumental caracteristic prin claritatea impecabilă a țesăturii sonore și prin puterea de sugerare a unor sentimente viguroase, a scris pînă în prezent, pe lîngă lucrările de operă și simfonice care i-au adus celebritatea mondială, doar un număr redus de lucrări de cameră. Menționăm cele două cvartete de coarde, scrise în anii 1941 și 1945, puțin cunoscute încă. Benjamin Britten a reușit să-și contureze și să-și mențină un stil închegat, limpede, lipsit de prea mari complicații, evidente în creația altor compozitori. Muzica sa este accesibilă, se adresează nemijlocit ascultătorului. Walton William (născut în 1902) a scris de asemenea un *Cvartet de coarde* (1942).

Compozitorii cehi au continuat valoroasa tradiție a muzicii naționale, creată de Smetana și Dvořák. Zdenek Fibich (1850—1900), Vitezlav Novak — cunoscut mai cu seamă prin *Cvartetul în do minor cu pian op. 7, Cvintetul în la minor cu pian op. 12, Cvartetul în sol major op. 22,* Josef Suk (1874—1935) se numără printre compozitorii reprezentativi. La începutul primului război mondial, în august 1914, Josef Suk compune o lucrare *(op. 35)* destinată inițial cvartetului de coarde, intitulată : *Meditație pe tema unui vechi coral ceh Sf. Venceslav („Svaty Vaclave").* După prima audiție, lucrarea dotată cu o abundentă factură polifonică a fost transcrisă de autor pentru o formație orchestrală, existînd așadar în mai multe versiuni.

În persoana lui Leos Janaček, muzicologia recunoaște un talent autentic, legat de muzica poporului său. Janaček (1854—1928) s-a afirmat cu lucrări scenice și simfonice *(Simfonietta, Taras Bulba)* dar și lucrările aparținînd genului instrumental de cameră stau la loc de cinste. Influențele impresionismului francez nu afectează stilul bine închegat, original al compozitorului. *Sonata pentru vioară și pian* (1914), cvartetele de coarde — *„Scrisori intime"* (1923) — și *Sextetul pentru suflători* (1924) se cîntă în mod frecvent, constituind o parte integrantă a repertoriului modern.

Unul dintre compozitorii care au reușit să imprime muzicii instrumentale semnificații noi a fost compozitorul polonez Karol

Scanned with OKEN Scanner

Szymanovski (1883—1937). Autor între multe altele a două concerte pentru vioară şi orchestră, Szymanovski a dăruit viorii trei piese de o rară frumuseţe, cuprinse în ciclul *Mythes, op. 30, pentru vioară şi pian: La Fontaine d'Arethuse, Narcisse, Dryades et Pan.* Compozitorul realizează o interesantă sinteză stilistică, dominată de culorile impresionismului francez, Un *Trio cu pian* şi cvartete de coarde sînt moştenirea lăsată. Muzica poloneză, bogată în tradiţii şi în muzicieni activi, cunoaşte astăzi o mare înflorire. Szymanovski a fost primul muzician după Chopin care a dobîndit o largă recunoaştere în muzica universală.

Arta lui Jan Sibelius (1865—1957), marele compozitor finlandez, adînc ancorată în solul şi sensibilitatea nordului, este îndrăgită de mulţi. Sibelius a fost violonist, pedagog, între anii 1888—1889 membru al cvartetului de coarde al Conservatorului din Helsinki. Din această perioadă datează şi mai mult lucrări pentru vioară şi pian. Violonistul Sibelius îşi pune amprenta nu numai în *Concertul pentru vioară şi orchestră,* ci şi în *Cvartetul de coarde,* intitulat *Voces intimae.* Muzica intensă, descriptivă, expresia lirică a unei emoţionalităţi romantice în esenţă, reţine atenţia ascultătorului prin nota de inedit pe care o conţine.

În muzica italiană, după ce în secolul al XIX-lea opera subjugase forţele creatoare ale marilor muzicieni, genul de cameră se afirmă din nou. Mai întîi prin Giuseppe Martucci (1856—1909), autorul unui *Cvintet cu pian,* unui *Trio cu pian* şi al unei *Sonate pentru violoncel şi pian,* apoi prin Giovanni Sgambati (1843—1914), prezent prin cvintetele sale cu pian şi un *Cvartet de coarde.* Ferrucio Busoni, marele pianist (1866—1924) a compus de asemenea o seamă de lucrări de cameră. Stilul său eclectic se modifică atunci cînd compozitorul tinde spre un „nou clasicism". Busoni, important teoretician şi estetician, caută o ieşire din muzica romantică. Din această perioadă datează cele două *Cvartete de coarde, op. 19* (1886) şi *op. 26* (1889), *Sonatele pentru vioară şi pian op. 29* (1891) şi *op. 36 a* (1901). Lucrările au rămas puţin cunoscute. Un autor deosebit de interesant, mult influenţat de impresionismul francez mai cu seamă în lucrările orchestrale, este Ottorino Respighi (1879—1936). *Sonata în si minor pentru vioară şi pian* (1919) a atras atenţia asupra sa; dintre cele trei cvartete de coarde se cîntă mai cu seamă ultimul, scris în modul doric. Într-adevăr, *Cvartetul doric,* monumental ca construcţie şi foarte bine scris pentru ansamblu de instrumente, se menţine şi astăzi în repertoriul formaţiilor de cvartet.

Trei lucrări de Ildebrando Pizzetti sînt scrise în tonalitatea luminoasă *la* major: *Trio cu pian, Sonata pentru vioară şi pian* (1919), *Cvartetul de coarde* (1920). *Sonata pentru violoncel şi*

Scanned with OKEN Scanner

pian în *fa major)* datează din anul 1923. Muzician cu alese însuşiri atent la fenomenele prezentate în muzica modernă şi totuşi temperat în alegerea mijloacelor, Pizzetti a creat o muzică care a găsit ecou în rîndurile publicului. Un stil mai modern, avangardist la un moment dat, stă la baza numeroaselor lucrări pentru formaţii de cameră scrise de Alfredo Casella (1883—1947) şi Francesco Malipiero (1882). Cvartetele de coarde (7 între 1920—1950) ale lui Malipiero au fost mult comentate datorită elementelor de sinteză pe care le conţin, apoi prin întrebuinţarea unor principii proprii artei barocului. Antiromantismul se afirmă hotărît, ostentativ. Alfredo Casella se prezintă drept un muzician rafinat, maestru în tratarea ansamblurilor instrumentale. Simţul combinaţiilor sonore este propriu compozitorului şi acest aspect al lucrărilor se impune în mod pozitiv.

Referindu-ne la muzica germană, ne vom ocupa în primul rînd de creaţia lui Max Reger. Înnodăm în felul acesta firul, părăsit după analizarea muzicii instrumentale, reîntorcîndu-ne la muzica germană de după Brahms.

Max Reger (1873—1916) a fost unul din acei muzicieni care, trăind într-o perioadă de adînci transformări în istoria muzicii, înglobează în creaţia lor printr-o vastă sinteză elemente stilistice anterioare, deschizînd totodată drum evoluţiei. Continuînd linia expresivităţii brahmsiene şi reafirmînd cu o deosebită vigoare conceptul polifonic derivat din muzica barocului, Reger se situează în istoria muzicii drept un reprezentant de seamă al neoromantismului german. Datorită contribuţiilor sale în domeniul formelor variaţionale, apoi prin utilizarea la nivelul unei înalte măiestrii a mijloacelor contrapunctice şi nu mai puţin datorită extinderii considerabile a conceptului armonic pînă la limitele sistemului funcţional, prin activitatea didactică, Reger a înrîurit în mare măsură creaţia şi gîndirea muzicală modernă.

Drumul creaţiei sale porneşte de la abordarea genului de cameră în care avea să dea la iveală peste şaptezeci de lucrări. Două *Sonate pentru vioară şi pian, op. 1* şi *op. 3, Trio pentru pian, vioară şi violă op. 2,* se alătură mesajului brahmsian. Dar deja în *Sonata pentru violoncel şi pian op. 5,* tematica cît şi mijloacele se înnoiesc, compozitorul evoluînd de aci încolo pe un drum propriu. În linii mari, Max Reger păstrează formele clasice, pătrunzîndu-le cu un spirit nou ca urmare a intensificării ţesăturii polifonice şi a potenţării factorului armonic şi instrumental. Datorită complexităţii mijloacelor şi înghesuirii în spaţii mici a unor elemente armonice dense ce domină adeseori linia melodică, desfăşurarea discursului în mişcări rapide este îngreunată, mai greu inteligibilă. Aceste neajunsuri se fac auzite mai

Scanned with OKEN Scanner

cu seamă în perioada medie de creaţie, unde latura căutărilor în domeniul formei muzicale este preponderentă. Calităţile stilului regerian se evidenţiază mai cu seamă în mişcările lente ale lucrărilor ; aci fraza se dezvoltă în arcuri largi, prin teme dotate cu o deosebită expresivitate.

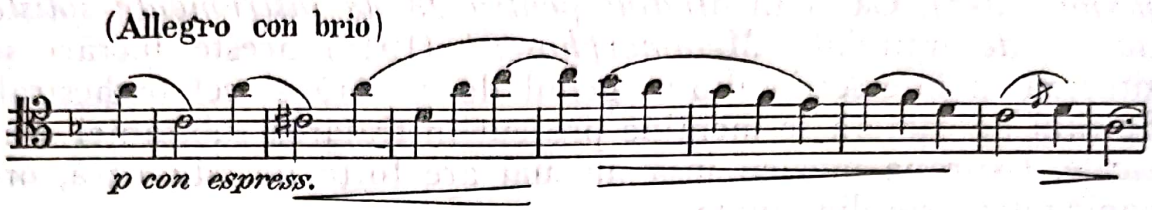
Lista atît de bogată şi variată a lucrărilor cuprinde : un *Sextet pentru coarde ;* un *Cvintet pentru clarinet şi coarde,* două cvartete cu pian, cinci cvartete de coarde *(sol major op. 54 nr. 1, la major op. 54 nr. 2, re minor op. 74, mi bemol major op. 109* şi *fa diez minor op. 121)* ; două serenade pentru flaut, vioară şi violă, două triouri pentru coarde, două triouri pentru pian, vioară şi violoncel, nouă sonate pentru vioară şi pian, patru sonate pentru violoncel şi pian, trei sonate pentru clarinet şi pian, unsprezece sonate pentru vioară solo, trei suite pentru violoncel solo, trei suite pentru violă solo, preludii şi fugi pentru vioară solo.

În domeniul muzicii instrumentale, Max Reger susţinuse adesea principiul muzicii absolute, construite doar în temeiul legilor proprii şi lipsite de influenţe externe, literare, pronunţîndu-se contra muzicii cu program. Compozitorul realizează o cotitură în concepţia sa prin *Suita romantică* (1912) pentru orchestră *(Notturno, Scherzo* şi *Finale)* după poezii de J. v. Eichendorff şi prin cele *Patru poeme simfonice (Vier Tondichtungen), op. 128,* după A. Böcklin. Un descriptivism impresionist se remarcă în pasajele acestei lucrări din urmă. Şi drept o culminaţie apar acum magistralele *Variaţiuni şi fugă op. 132* pe tema *Sonatei în la major* de W. A. Mozart, poate cea mai larg cunoscută şi apreciată lucrare a compozitorului. Printre lucrările de cameră compuse în ultimii ani ai vieţii se numără *Sonata nr. 9 în do minor pentru vioară şi pian op. 139* — la fel de zbuciumată ca şi remarcabilul *Cvintet în do minor cu pian op. 64* —, *Serenada nr. 2 în sol major pentru flaut, vioară şi violă op. 14,* o adevărată capodoperă a genului, apoi *Trio pentru vioară, violă şi violoncel op. 141, b.* Drept o ultimă şi strălucită afirmare a măiestriei tratării formelor proprii genului instrumental de cameră, urmează *Cvintetul în la major pentru clarinet şi coarde op. 146.*

În acelaşi timp cu Max Reger, un alt compozitor se îndreaptă spre formele muzicii de cameră : Richard Strauss (1864—1949). Dar asta numai în anii de tinereţe, deoarece creaţia de operă şi simfonică îl preocupă întru totul. Muzica programatică, poemul simfonic *(Don Juan, Till Eulenspiegel, Simfonia Alpilor, Moarte şi transfiguraţie),* opera germană ca şi liedul cunosc prin Richard Strauss o amplă dezvoltare. Strauss este un romantic cu atît mai mult în primele lucrări de cameră de care ne ocupăm. Prima

Scanned with OKEN Scanner

lucrare de acest gen, compusă sub înrîurirea muzicii lui Schumann şi Brahms, este *Cvartetul în la major pentru coarde, op. 2* (1880). Trei ani mai tîrziu apare *Sonata în fa major pentru violoncel şi pian op. 6.* Datorită melodicii generoase şi unei îngrijite scrieturi instrumentale, lucrarea s-a menţinut mereu în repertoriul violoncelişti1or. Prima temă a mişcării iniţiale, *Allegro con brio,* este tipică pentru substanţa melodică a întregii lucrări :



În finalul *Sonatei, Allegro vivo,* întîlnim deja toate calităţile stilului straussian : suplețe, ritm, vervă şi umor, şi o excepţională scriitură instrumentală.

În anul 1884 urmează *Cvartetul cu pian în do minor op. 13,* lucrare aproape necunoscută astăzi. *Sonata în mi bemol major pentru vioară şi pian op. 18* (1887) a cunoscut încă de pe atunci o largă răspîndire şi preţuire. Amintim aci celebra interpretare (1906) a lucrării de către George Enescu la vioară şi autorul *Sonatei* la pian. Strauss păstrează formele clasice, dar le pătrunde cu o muzică nouă în expresie. Viguroasei prime părţi, *Allegro, ma non troppo,* în care vioara nu conteneşte să cucerească cele mai acute regiuni sonore, îi urmează o mişcare lentă *(Andante cantabile)* intitulată Improvisation. În piesa aceasta dominată întru totul de vioara solistă, pianul se rezumă la crearea atmosferei poetice. Improvizaţia straussiană, romantică în esenţa ei, un mic poem, relevă o orientare generală în muzica sfîrşitului de veac. Finalul este precedat de o scurtă introducere lentă, o adunare de forţe prin linia dramatizată a başilor pianului, urmată de o explozie specifică poemului simfonic straussian. Auzim în această izbucnire energică *(Allegro)* sonorităţi de o amploare simfonică, apoi, compozitorul revine la o colaborare specific de cameră, asigurînd echilibrul celor două instrumente în desfăşurarea discursului muzical. Muzica cuceritoare prin optimismul ei şi plasticitatea imaginii ne face să regretăm faptul că autorul n-a mai continuat pe drumul muzicii de cameră.

Richard Strauss a vădit o constantă preocupare pentru îmbogăţirea repertoriului destinat unor formaţii compuse din instrumente de suflat. În domeniul serenadei, Strauss continuă în mod creator o linie romantică începută de Brahms. *Serenada pentru 13 instrumente de suflat, în mi bemol major op. 7* (1882) reprezintă o primă încercare, o muzică concertantă de cameră

constituită sub arcul unei singure părți. Doi ani mai tîrziu compozitorul termină o nouă lucrare de acest gen, mai amplă de astă dată fiind formată din patru mișcări distincte : *Suita pentru 13 instrumente de suflat, în si bemol major op. 4* (1884).

Firul acesta se reia mult mai tîrziu, la o distanță de șase decenii, prin prima și cea de a doua *Sonatină pentru 16 instrumente de suflat (Nr. 1 în fa major, 1943 ; Nr. 2 în mi bemol major*, 1945). Ca și în *Studiul pentru 23 de instrumente soliste de coarde* intitulat *„Metamorphosen"* (1945) aceste lucrări se situează la intersecția dintre genul de cameră și cel orchestral. Spiritul de cameră se menține prezent în tratarea substanței muzicale. Expresia muzicii însă nu mai are forța de odinioară, organicitatea este diminuată.

Tendințele de extindere și în cele din urmă de reorganizare a principiilor discursului muzical se manifestă tot mai mult în muzica primelor decenii ale veacului al XX-lea. Desigur, acest fenomen general își are izvoarele sale estetice, ancorate în filozofia epocii. Impresionismul francez sugerase în muzică un limbaj cromatic, axat de preferință pe organizarea gamei hexatonale. Noile combinații sonore reprezentau o depărtare considerabilă față de funcționalismul armoniei clasice, fără a-l nega. Studiul înlănțuirilor acordice primește un impuls puternic prin conceptul lui Max Reger. Compozitorul demonstrează teoretic și practic faptul că un acord dat poate fi urmat de orice acord. Autorul menține polaritatea treptelor principale, însă sistemul de interraportare a funcțiunilor primește o mobilitate maximă, atingîndu-se limitele funcționalității. Sistemele speculative în domeniul armoniei nu soluționează problemele acestei perioade. Practica muzicală a luat-o înainte, generalizările teoretice rămînînd în urmă. Pe de altă parte, epigonismul romantic și influențele wagneriene brăzdaseră urme adînci în muzica primelor decenii.

Limbajul muzical, în continuă extindere, începe să includă cele mai eterogene elemente. Atonalismul, adică negarea centrului tonal drept punct de referință pentru construcția piesei muzicale în ansamblul ei, bitonalismul și politonalitatea își fac apariția. În domeniul construcției formelor principiul repetiției și al simetriei se neagă din ce în ce mai mult, principiul dezvoltării variaționale devine dominant. Modalitățile tradiționale de organizare a discursului muzical se pun adesea sub semnul întrebării și al metamorfozei. Ritmul și sfera timbrală reprezintă noi și importanți factori în muzica instrumentală. Pe de altă parte se afirmă concepte noi cu privire la organizarea materiei sonore. Tendințe spre microtonalitate se fac auzite (Busoni, Haba) fără a lăsa însă un ecou important. În dorința de a depăși datele

Scanned with OKEN Scanner

limbajului tradiţional (şi în special romantic) unii compozitori se orientează spre criterii constructiviste. Se caută o nouă ordine, încercările de determinare a structurii sonore pe temeiul unor criterii particulare de organizare a substanţei şi discursului muzical duc la conturarea unui nou concept : *dodecafonia.* Noua metodă de compoziţie — dodecafonia, bazată pe interdependenţa multiplă a celor douăsprezece semitonuri egale prezente în interiorul octavei — este afirmată în deceniul al III-lea de Arnold Schönberg. Acest fapt duce din nou la bifurcaţii de drumuri.

În muzica acestei perioade se observă o atentă explorare a virtualităţilor proprii formaţiilor instrumentale mici, apropiate genului de cameră : se afirmă simfonia de cameră, reapare concerto grosso şi suita, se impune liedul acompaniat de un ansamblu mixt. Într-un context stilistic nou formele contrapunctice şi variaţionale se impun din nou atenţiei. Prefacerile sînt importante, structurale.

Evoluţia muzicii din prima jumătate a veacului al XX-lea reprezintă una din cele mai frămîntate perioade din istoria muzicii culte. În clocotul acestor decenii de mari prefaceri în toate domeniile existenţei umane, arta muzicii ajunge într-un ritm ameţitor la răspîntii de drumuri. Acest proces deosebit de dinamic se deapănă în vederea constituirii coordonatelor specifice muzicii moderne. În toate artele se contura se un spirit de negaţie faţă de romantismul secolului al XIX-lea şi a formelor sale. De asemenea elementele noului erau afirmate. Numai că problema pusă în discuţie — noul — şi negaţia vechiului pusese sub semnul întrebării şi sensul de continuitate a muzicii. Modalităţile în vederea rezolvării acestui conflict erau multiple. Mai mult decît oricînd înainte exista o sete şi o necesitate de a explora, de a găsi noi mijloace de expresie şi noi criterii şi forme în vederea organizării discursului muzical.

Încă în anii legaţi de începutul secolului sesizăm aşadar o emancipare a gîndirii, a teoriei muzicale. De astă dată cei ce fac teorie — acordînd aici noţiunii accepţiuni bogate şi variate — sînt compozitorii. Implicit direcţiile se diversifică, diferenţele între ele se adîncesc şi astfel se conturează marile drumuri şi şcoli prezente în muzica secolului al XX-lea.

Numai în acest context deosebit de complex şi adesea derutant şi contradictoriu poate fi judecată creaţia acelor ani. În fond, raportul dintre tradiţie şi inovaţie se manifestă în condiţii noi iar compozitorii erau chemaţi a da rezolvări de esenţă, bine legitimate. În vîltoarea acestor confruntări de opinii şi totodată de prefaceri structurale pe tărîmul muzicii s-au conturat şi liniile directoare ale muzicii moderne de cameră. Aceste fenomene le vom urmări în cuprinsul capitolului viitor.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica instrumentală de cameră pînă azi

CAPITOLUL IX

Numele unor compozitori, reprezentanţi de seamă ai muzicii universale contemporane, s-au înscris definitiv în programele sălilor de concert şi în rubricile emisiunilor radiofonice. O bună parte a creaţiei aparţinînd genului instrumental de cameră, imprimată pe bandă de magnetofon sau disc, tipărită, stă la îndemîna iubitorului de muzică. Enescu, Bartók, Şostakovici, Hindemith, Stravinski, Honegger, Schönberg, Berg, Webern, iată numai cîteva nume amintite în acest început de capitol. Şi mai sînt mulţi alţii. Desigur, o severă cronologie nu se poate menţine fiindcă în evoluţia muzicii fenomenele apar în interdependenţe complexe. Oricît de contradictoriu ar fi drumul cîte unui muzician ale cărui creaţii se supun analizei, vom vedea dorinţa de păstrare a unei continuităţi, dorinţa de dezvoltare a conceptelor transmise prin tradiţie.

Igor Stravinski (născut în 1882) este una din cele mai marcante personalităţi ale muzicii occidentale. Succesele sale în domeniul baletului l-au situat în centrul atenţiei publicului. Ritmul viguros, orchestraţia sclipitoare, acel amestec de primitivism şi rafinament, mai tîrziu tentaţia constructivismului neoclasic şi cochetăria vremelnică în anii din urmă cu metoda dodecafoniei, au determinat profilul particular al muzicii sale din diferite perioade de creaţie. Pentru cvartet de coarde, Stravinski a scris în 1914 *Trei piese*, scurte, abundente în combinaţii instrumentale de efect, urmate în 1920 de un *Concertino pentru cvartet de coarde*. Comparate cu muzica baletelor anterioare, secţiunile acestei lucrări vădesc un limbaj colorat, simplificat însă. În continuare, compozitorul se adresează orchestrei de coarde,

mai corespunzătoare energiei ritmice și timbrale dorită de autor. Dintre piesele mai mici se cuvin menționate cele *3 piese pentru clarinet solo* (1919) și *Elegia pentru violă solo* (1944). Trei ani după *Concertino pentru cvartet de coarde*, Igor Stravinski se îndreaptă spre o formație de instrumente de suflat, compunînd un *Octet pentru flaut, clarinet, doi fagoți, două trompete și trombon*. Lucrarea (1923) se compune din trei părți : *Sinfonia, Tema con variazioni, Finale*. Este o muzică neoclasică, preponderent polifonică. Imitații polifonice, elemente de fugă, varietate ritmică și dese procedee de ostinato caracterizează această lucrare spirituală în care umorul se menține prezent. O altă lucrare, *Duet concertant pentru vioară și pian* (1932) poartă cu totul alte caracteristici. Stravinski, sub înrîurirea violonistului Samuel Duschkin, a căutat să imprime acestui duet un stil concertistic și într-adevăr, atît partea viorii cît și cea a pianului sînt presărate din plin cu elemente de virtuozitate dintre cele mai dificile. Propriu-zis, acest duet depășește limitele genului de cameră. Elementele unui stil de cameră pot fi găsite și în lucrările ample ale compozitorului, aparținînd altor genuri, ca de pildă în *Povestea soldatului*, scrisă pentru recitatori și 7 instrumente.

Muzica de cameră ocupă în ponderea creației multor compozitori un loc redus. Amintim în acest sens cîțiva mari compozitori care au realizat lucrări valoroase în acest gen. Majoritatea lucrărilor lui De Falla (1876—1946) de pildă, scenice sau instrumentale, sînt pătrunse de un pronunțat stil de cameră. Lucrări propriu-zise de acest gen lipsesc, exceptînd admirabila creație, o capodoperă a muzicii moderne, și anume *Concerto pentru cembalo (sau pian), flaut, oboi, clarinet, vioară și violoncel*. Folclorul iberic tratat într-o manieră modernă, pătrunsă de un înalt rafinament artistic, se manifestă în cele trei mișcări ale compoziției. Sinteza de aci este întru totul particulară. Ritmuri libere și modulații surprinzătoare se îmbină cu o tratare clasicizantă și cu o paletă timbrală inedită. Scrisă între anii 1923 și 1926 pentru celebra clavecinistă poloneză Wanda Landowska, lucrarea este mult solicitată de interpreți, satisfăcînd prin frumusețea imaginilor sonore exigențele publicului și ale muzicienilor. Deci, o reușită deplină.

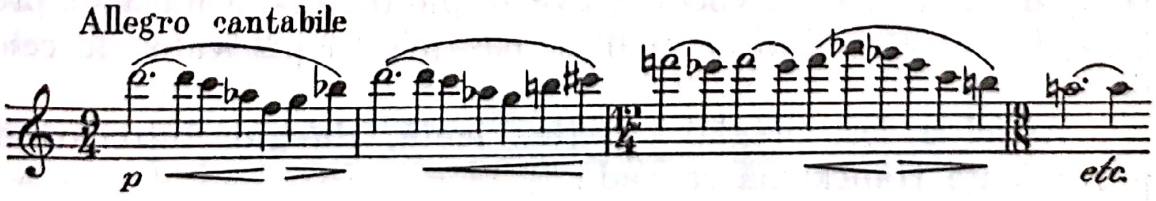
În mod accidental muzica instrumentală de cameră apare și în creația a trei compozitori francezi de renume : Henri Rabaud, Jacques Ibert și Olivier Messiaen. După lucrările anilor de tinerețe — *Trio cu pian, Cvartetul pentru coarde în sol minor* —, Henri Rabaud (1873—1949) a insistat mai puțin în această direcție. Jacques Ibert (născut în 1890) s-a îndreptat cu predilecție spre

Scanned with OKEN Scanner

muzica pentru instrumente de suflat, păstrînd aci caracteristicile stilului său tradiţionalist de o deosebită eleganţă. *Cvartetul pentru instrumente de suflat* (1920) este urmat de *Sonatina pentru flaut şi pian* (1923). Atracţia lui pentru acest instrument se remarcă şi în *Concertul pentru flaut şi orchestră,* una din cele mai des cîntate lucrări moderne pentru acest instrument. Olivier Messiaen (1908), cunoscutul compozitor şi teoretician francez, a scris după cîte ştim o singură lucrare pentru o formaţie de cameră, intitulată *Quatuor pour la fin du temps,* compusă în timpul celui de al doilea război mondial (1941). Opt mişcări de proporţii diferite sînt concepute pentru o formaţie compusă din : vioară, clarinet, violoncel şi pian. Instrumentele sînt tratate în parte solistic, în parte doar reunite în totalitatea lor. Momente naturaliste sînt prezente, muzica încearcă descrieri, de pildă ciripitul păsărilor şi atmosfera primelor ore ale dimineţii. Constructivismul ritmic, specific autorului, se remarcă în mişcările lucrării, apropiate mai mult unei suite de foarte mari dimensiuni.

Un profil aparte vădeşte muzica lui Ernest Bloch (1880), compozitor format în şcoala franceză şi germană, stabilit mai tîrziu (1915) în America. Bloch se simte atras de cele mai variate forme ale muzicii de cameră. În domeniul suitei, el a dat la iveală cinci piese pentru violoncel şi pian, suita *Baal Shem* pentru vioară şi pian. *Cvartetul pentru coarde în si minor* datează din 1916 iar ampla sa creaţie de acest gen trezeşte un interes deosebit. Muzica destinată viorii se păstrează în centrul atenţiei compozitorului prin cele două *Sonate pentru vioară şi pian* compuse aproape simultan cu *Cvintetul cu pian,* în prima jumătate a deceniului al treilea.

Elveţianul Arthur Honegger (1892—1955) avea să devină una din figurile centrale ale muzicii franceze. Muzica de cameră a compozitorului impune prin seriozitate, prin dorinţa de a comunica. Honegger are ce spune, muzicianul sensibil de înaltă cultură caută să producă emoţii puternice, întotdeauna artistice. Refractar modei timpului şi experimentului, compozitorul îşi formează un limbaj şi un stil personal, apropiindu-se formelor tradiţionale, îmbogăţite în mod creator. Cele două sonate pentru vioară şi pian, scrise în anii 1918 şi 1919, sînt exemple grăitoare pentru un început de drum. Cantabilitatea liniei melodice a viorii, arcuirea



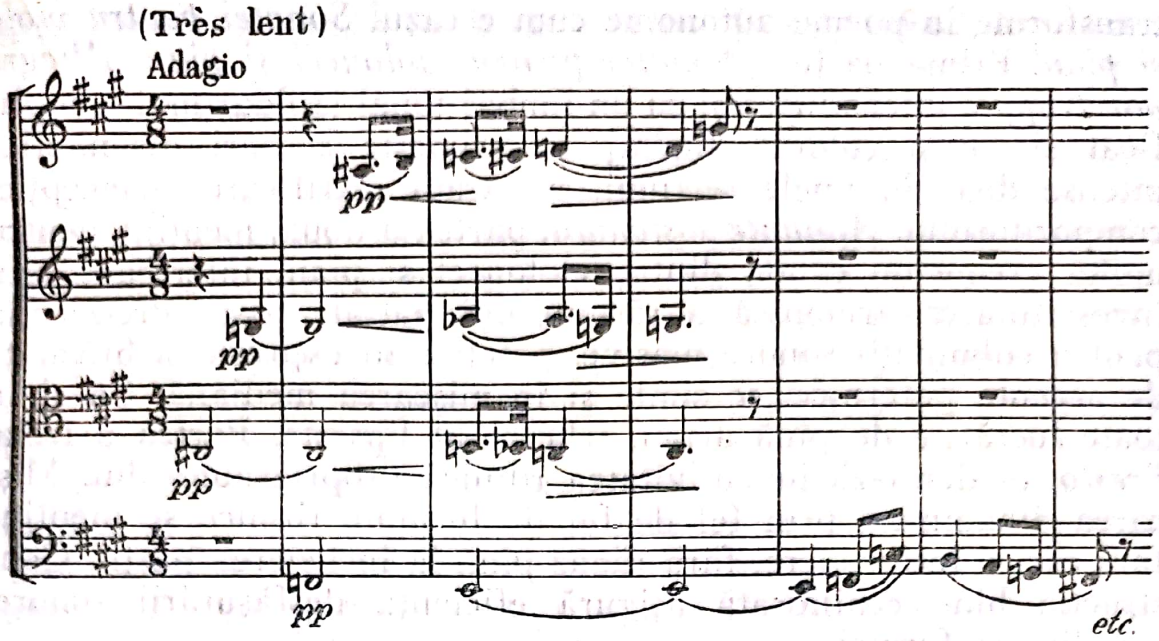
largă a substanței tematice, iată ce denotă începutul *Sonatei nr. 2*. Caracteristica de aci se menține de-a lungul multor lucrări.

De la început, Honegger imprimă muzicii o ținută politonală. Evident, există o puternică contradicție dintre substanța melodioasă și cursivă, apropiată impresionismului, și acuitatea, de multe ori duritatea învesmîntării armonice. Tensiunea armonică specifică se menține de-a lungul întregii lucrări, compensată prin cantabilitatea liniei melodice. Coerența imaginii, gradația logică, principiile clasice de construcție rămîn prezente. Partea a doua, *Larghetto*, debutează sub forma unor monologuri alternative ale celor două instrumente, reunite pe urmă într-un discurs liric, curgător. Figurația armonică, atît de abundentă la compozitorii francezi, este redusă la minimum iar stilul pianistic primește o notă de austeritate. Finalul, *Vivace assai*, aparține ritmului, jocului de lumini și umbre. Substanța melodică și expresivitatea ei se plasează pe un plan secund la început, se încălzește apoi pe parcurs. Încheierea părții, *Presto*, utilizează mijloace sclipitoare, atît în partitura viorii cît și în cea a pianului. Consecvent principiului afirmat, compozitorul menține politonalitatea pretutindeni.

Primul său *Cvartet de coarde* (1917), Honegger l-a dedicat lui Florent Schmitt, iar legătura aceasta nu este exterioară, muzica vădind afinitate față de lucrările de cameră ale dedicatarului. Honegger își caută un drum în cadrul ramificațiilor postromantice și va depăși în următoarele două cvartete stilul de aci. Prima parte, *Appassionato*, adnotată prin indicațiile *violent et tourmenté*, arată clar expresia scontată. *Cvartetul* în întregime păstrează încă toate principiile centrării tonale, *do* minor fiind punctul de referință, desigur cu relații mult lărgite. Principiile scriiturii polifonice își fac apariția chiar în primele rînduri. Cîte o celulă motorică, trioletul ostinat, imprimă discursului o agitație tumultuoasă. Conform schemei clasice de sonată, tema secundă primește expresii lirice. Astfel concepută încît să conțină virtualități pentru ample dezvoltări polifonice, ea își îndeplinește cu succes funcția. În dezvoltare, substanța se cromatizează, contrastele se măresc. Caracteristice pentru concepția autorului sînt alternanțele de secțiuni intens polifonizate cu altele, eminamente armonice, unde paralelismul armonic devine preponderent. Treptat, încleștările devin mai rare, vocile grave se pierd într-un murmur prelung, fragmente motivice apar în pasajele în pizzicato ale celor două viori.

Astfel a fost pregătită partea lentă, *Adagio*. Întrebări de proveniență franckiană se aud :

Scanned with OKEN Scanner



În partea lentă, lirică prin substanța ei, Honegger desfășoară o bogată paletă de mijloace variaționale. Factura instrumentală, din ce în ce mai complexă, include momente de maximă încordare și toate resursele se pun în slujba expresiei vibrante. Contrastul tonal dintre părți este mare. *Mi* majorului părții mediane îi urmează din nou *do* minorul în care e scris finalul, agresiv și brutal prin vehemența discursului. Din nou, indicația compozitorului explică expresia : *Rude et rythmique*. Conflictul primei părți se reia deci, lirismul domină pentru scurtă vreme în secțiunea în *fa* major *(Tranquillo)*. Apoi urmează un iureș ce culminează în acorduri incisive, disonante, expuse într-o sonoritate maximă. Epilogul liric, de astă dată în *do* major, încheie o lucrare interesantă, bine scrisă, pătrunsă de o frămîntare accentuată.

Din anul 1920 datează cunoscutele sonate pentru violă și pian, violoncel și pian. *Sonata pentru violă și pian*, lucrare de bază în repertoriul modern al instrumentului, are o primă parte compusă dintr-o alternanță de secțiuni lente și mișcate. Honegger folosește aci un limbaj intens cromatizat, imprimă celor două instrumente un stil improvizatoric. Prima parte seamănă cu o baladă și este urmată de un dans grațios, puțin arhaizant prin formă și expresie. Diatonismul surprinde plăcut, muzica rămîne senină. Finalul are o netă factură neoclasică, condimentată prin armonii efervescente și ritmuri sincopate. Inconsecvența stilistică se simte, totuși muzica cucerește prin spontaneitatea expresiei.

Sonata pentru violoncel și pian se vădește mai unitară stilistic, de altfel și scriitura instrumentală este mai complexă, mai eficientă. În acești ani, primele părți ale lucrărilor riscă să se

Scanned with OKEN Scanner

transforme în poeme autonome cum e cazul *Sonatei pentru violă și pian*. Prima parte a *Sonatei pentru violoncel și pian, Allegro non troppo*, intens lirică și cu un limbaj tonal lapidar mult simplificat și totuși colorat, limbaj ce primește sensuri disonantice intense doar în unele secțiuni, ne arată clarificarea concepției compozitorului. *Andante sostenuto*, partea a doua, menține pentru multă vreme un canon dintre violoncel și pian, interesant prin învesmîntarea armonică a răspunsului dat de pian. Predilecția pentru culminații sonore masive, patetice în expresie și brăzdate de accente puternice, se simte și în mișcarea mediană. Ca și în toate lucrările de pînă acum, scherzo-ul lipsește. Partea a treia, *Presto*, evidențiază inventivitatea ritmică proprie autorului. Mișcarea dinamizată prin fel de fel de formule ritmice se menține fără nici o întrerupere, fără răgaz pînă la încheierea părții. Construcția bine echilibrată asigură eficiența desfășurării sonore, stabilitatea formei.

Sonata pentru clarinet și pian are proporții miniaturale și poartă această denumire într-un mod destul de impropriu. Scrisă într-o perioadă (1921) în care muzica sincopată cuprinsese spiritele multor compozitori, ea relevă astfel de influențe mai cu seamă în partea a treia. Sînt trei piese scurte, caracteristice și bine diferențiate. Simultan, compozitorul a realizat și o transcripție pentru violoncel, astfel lucrarea există în două versiuni.

Un deosebit interes, artistic și didactic, prezintă două lucrări scrise pentru instrumente de coarde. Prietenului său, compozitorul Darius Milhaud, Honegger îi dedică în 1920 *Sonatina pentru două viori*, formă atît de neglijată, exceptînd duetele pentru două viori de Béla Bartók. Cu aceste mijloace, minime în fond, compozitorul creează o muzică valoroasă, dotată cu imagini variate, pe deplin artistice. Astfel, Honegger a creat veritabile modele. Autorul nu face apel la o violonistică prea complicată, concertistică, ci păstrează în toate mișcările sonatinei un spirit de colaborare, specific de cameră. Umor, duioșie și o rafinată artă contrapunctică sînt caracteristice celor trei părți constitutive ale *Sonatinei*, lucrare ce se cîntă și se ascultă întotdeauna cu plăcere. Ca material didactic muzica aceasta reprezintă o comoară.

Tot pe această linie se înscrie și *Sonata pentru vioară și violoncel*, scrisă mai tîrziu, în anul 1932, poate și sub imboldul *Sonatei* lui Maurice Ravel pentru aceeași formație. Și aci, o pronunțată simplitate în factura instrumentală, deci într-o vreme cînd majoritatea compozitorilor occidentali căutau o cît mai complicată imagine sonoră. Prima parte, *Allegro*, începe prin unisonul celor două instrumente ; treptat, discursul liric se polifonizează. Materialul părților este foarte apropiat, modul de dezvoltare variază

Scanned with OKEN Scanner

însă şi de aci rezultă contrastul necesar. În interiorul părţii lente (II) intervine un moment polifonic, realizat cu multă măiestrie. Cochetăria discretă, imitaţiile hazlii se aud de-a lungul întregului pasaj, dinamica însă nu se schimbă. Partea a treia, *Allegro,* aduce o notă de-a dreptul burlescă, gluma duce în cele din urmă la o încăierare simulată. Fără intenţii mai profunde, această muzică spirituală destinde frunţile prin savoarea ei.

Muzica lui Arthur Honegger comunică nemijlocit, aceasta este principala ei calitate. Realizată de o mînă sigură de maestru, cu o inimă caldă şi o minte ageră, pătrunzătoare, ea trezeşte un deosebit interes.

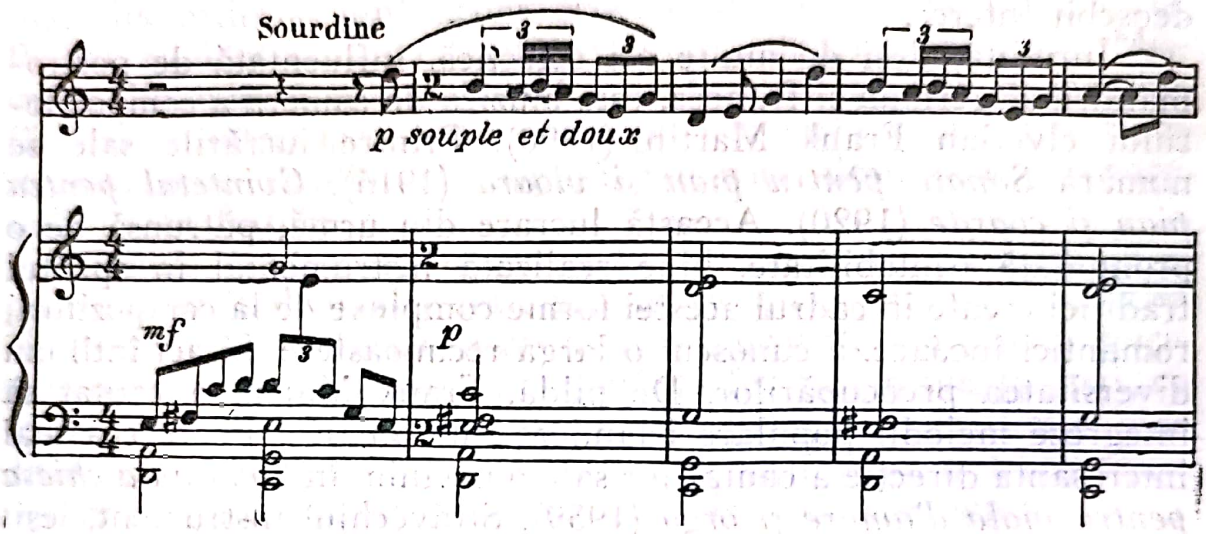
Înrudită, deşi de multe ori eclectică, influenţată de postromantismul german şi francez, este muzica de cameră a compozitorului elveţian Frank Martin (1890). Printre lucrările sale se numără *Sonata pentru pian şi vioară* (1915), *Cvintetul pentru pian şi coarde* (1920). Această lucrare din urmă, pătrunsă de o pronunţată cantabilitate, bine realizată instrumental în spiritul tradiţiei create în cadrul acestei forme complexe de la compozitorii romantici încoace, a cunoscut o largă recunoaştere. Şi aci întîlnim diversitatea preocupărilor. De pildă, Frank Martin a căutat să integreze melodii populare irlandeze într-un trio. Poate cea mai interesantă direcţie a căutărilor sale o întîlnim în *Sonata da chiesa pentru viola d'amore şi orgă* (1939). Străvechiul instrument, ieşit complet din uz, întrebuinţat doar de cîţiva compozitori (de pildă Meyerbeer) cu funcţii coloristice, secondat de orgă, îşi trăieşte aci o adevărată renaştere. Viola d'amore, datorită caracteristicilor de construcţie, dispune de un larg spectru timbral şi tehnic iar Frank Martin restabileşte legătura cu o bogată literatură preclasică.

Darius Milhaud (născut în 1892) se numără printre cei mai productivi compozitori contemporani. Lista lucrărilor este impresionantă şi în domeniul muzicii instrumentale de cameră. Neaderînd în mod consecvent la nici un sistem şi adoptînd principiile funcţionalismului lărgit sau politonalitatea, Milhaud utilizează un limbaj colorat, de sinteză uneori prea puţin pus în slujba unei expresii mai profunde. O bună parte a muzicii reprezintă conversaţii spirituale, conţinînd pagini de veritabil umor şi nici lirismul nu lipseşte. Uşurinţa în scrierea lucrărilor a ajuns proverbială, posibilă numai printr-o excepţională stăpînire a tehnicii compoziţionale. Toate la un loc dau muzicii lui Milhaud un profil propriu, distinct în tabloul muzicii contemporane franceze.

Compozitorul s-a adresat aproape tuturor formaţiilor de cameră, compuse din instrumente de coarde, de suflat, cu sau fără pian. Extragem din prodigioasa creaţie doar unele lucrări mai cunoscute, pe care le supunem analizei. Menţionăm în primul rînd

Scanned with OKEN Scanner

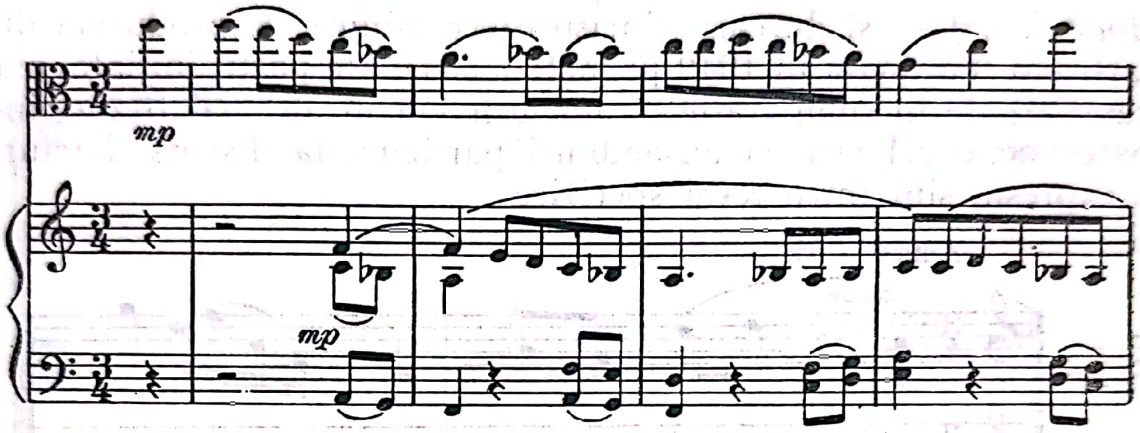
sonatele pentru vioară și pian. În prima *Sonată* (1911) surprinde cantabilitatea melosului intonat de vioară, mult înrudit încă în desfășurarea și expresia sa de muzica lui Ravel. Armonia pianului este figurată prin arpegii largi, vioara domină tot timpul. Forma celor trei mișcări, plasticitatea discursului celor două instrumente, varietatea procedeelor denotă o bună stăpînire a tehnicii componistice. *Sonata a doua* reprezintă desprinderea de la modelele franceze de acest gen. Scrisă în 1917, prima parte a *Sonatei* este o pastorală simplă în care transpar ecourile muzicii populare franceze :



Muzica acestei lucrări este pătrunsă de impresii diferite, primite în parte în timpul ședерii la Rio de Janeiro. Reușit este dansul din partea a doua, antrenant pînă cînd o arhaică melodie a viorii, ce se deapănă peste un bas ostinat al pianului, pune capăt acestei exuberanțe. Lirismul părții lente cucerește, desenul fin, interesante combinații contrapunctice străbat această muzică. Motto-ul finalului devine ritmul, în cele mai variate grupaje. Vigoarea caracteristică muzicii compozitorului, dar și efecte de gust îndoielnic, nespecifice formelor de cameră, se fac auzite. Încheierea devine orgiastică, pianul primind o plenitudine simfonică. Un chiot al viorii, urmat de un arpegiu ascendent, conduce spre acordul final.

Remarcabilă este *Sonata pentru flaut, oboi, clarinet și pian* (1918). Compusă din patru părți — *Tranquille, Joyeux, Emporté, Douloureux* — ea conține o muzică aleasă ca expresie și factură. Instrumentele de suflat, tratate în mod solistic, se întrepătrund printr-o colorată scriitură contrapunctică. Pianul schițează atmosfera, neîngrădind transparența imaginii sonore. Partitura, foarte îngrijit lucrată, urmărește expunerea nuanțată a substanței sugestive. Lucrarea ar merita să fie mai bine cunoscută, fiindcă reprezintă o realizare de seamă pe un tărîm dificil. În același sens citățm

și *Sonatina pentru clarinet și pian* (1927) compusă din trei mișcări concise. Mai cu seamă muzica părții lente (II) stăruie în memorie prin lirismul fin, evocator, pe care îl degajă. Desenul melodic bine conturat, învesmîntat într-o armonie simplă dar colorată, atrage atenția. Mai tîrziu (1944) Darius Milhaud realizează o capodoperă : *Sonata pentru violă și pian,* folosind teme inedite și anonime din secolul al XVIII-lea, teme pe care le învesmîntează cu un rar simț stilistic. Prima parte, *Entrée,* reprezintă un îndelung canon ce se deapănă în discursul celor două instrumente. În linii mari, muzică în stil vechi, realizată la nivelul unei exigențe artistice maiore. Redăm începutul canonului din prima parte :



Partea a doua dezvoltă elementele unui dans vechi, *Française,* iar partea a treia, *Air,* cîntată de violă în surdină, reprezintă momentul culminant prin candoarea expresiei. Muzica barocului se simte ca atare mai mult în finalul *Sonatei* prin apropierea discursului față de clișeele tradiției. În totalitatea ei, lucrarea reprezintă o realizare de seamă, fapt pentru care s-a înscris în repertoriul de bază al violoniștilor.

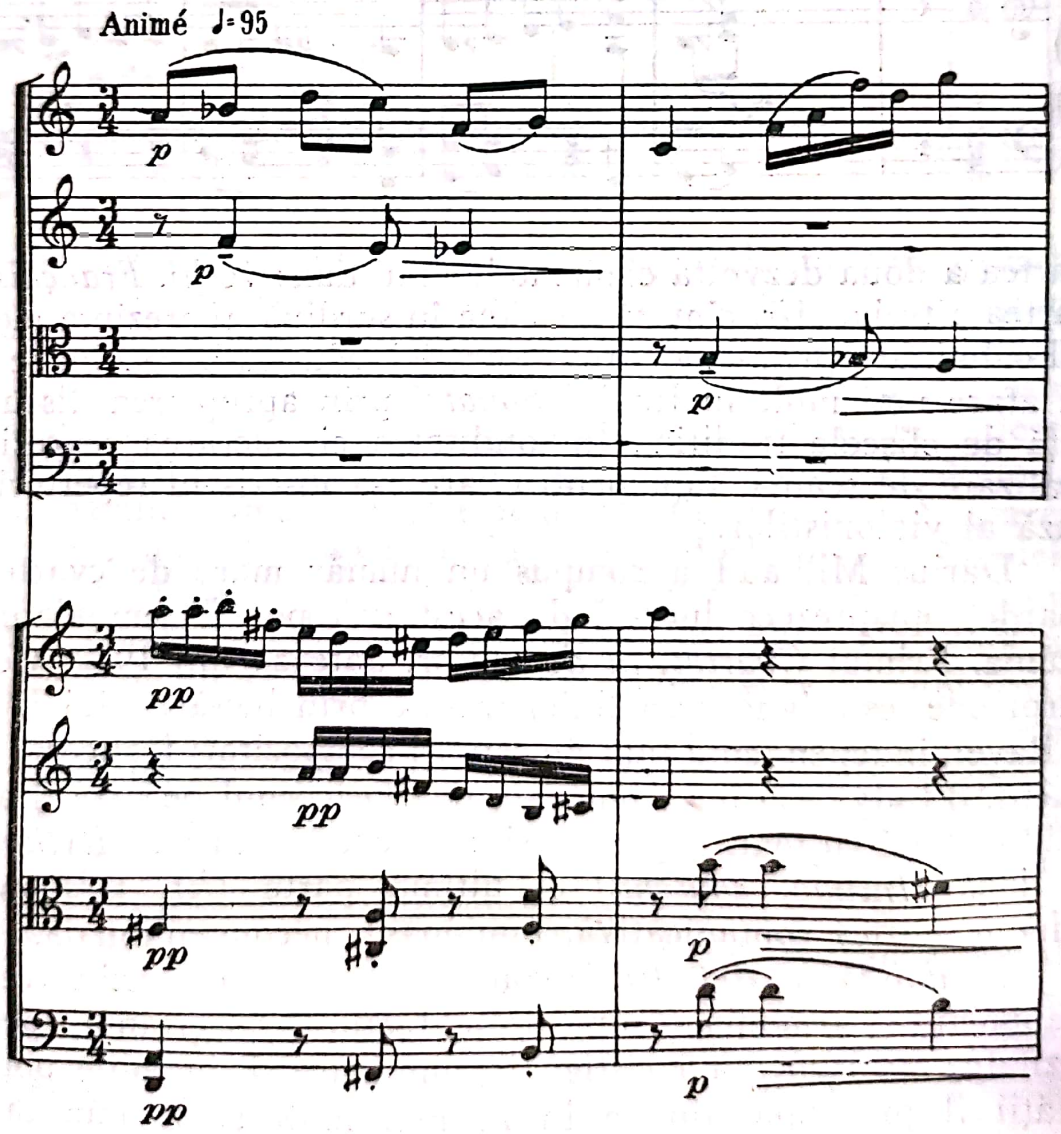
Darius Milhaud a compus un număr mare de cvartete de coarde, optsprezece lucrări de acest gen pot fi semnalate pînă acuma. Primul *Cvartet, în do major,* datează din 1912. Ceea ce surprinde, este ignorarea liniei trasate prin lucrările lui Debussy și Ravel, independența față de ceilalți compozitori francezi (Saint-Saëns, d'Indy). Cu totul nou este neoclasicismul pe care îl afirmă Milhaud aci cu toată vigoarea și consecvența. Prima *(Rythmique),* a doua *(Intime, contenu)* și ultima parte *Vif, très rythmé)* aduc o muzică comunicativă, luminoasă, neconvențională.

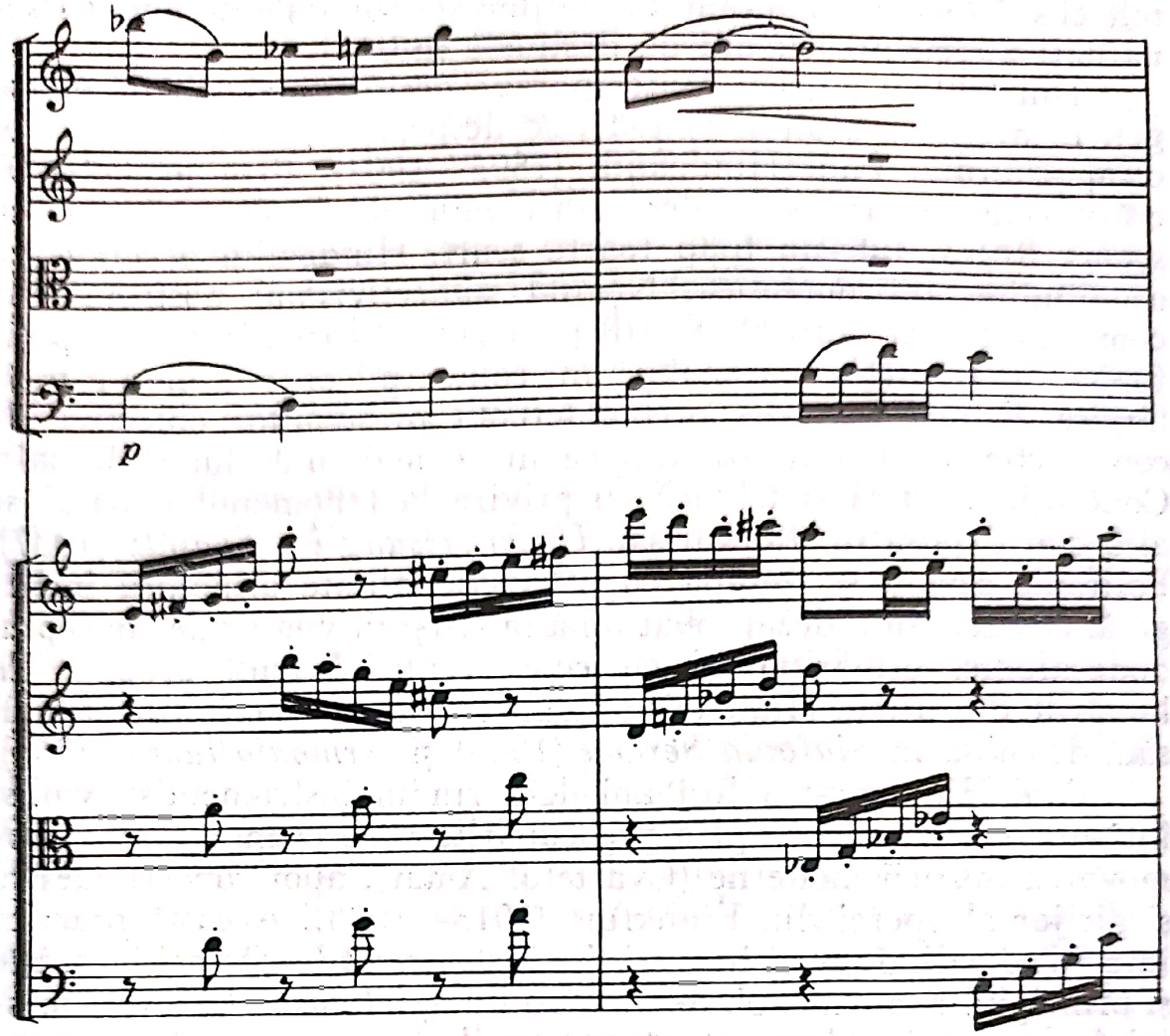
Al *doilea cvartet* (1915) conține cinci părți constitutive, contrapunctul și armonia se înăspresc, factura concertantă, spectaculozitatea instrumentală cîștigă în amploare. Principiile politonalității îl preocupă din ce în ce mai mult și se pun la baza

Scanned with OKEN Scanner

Cvartetului al cincilea, unde fiecare voce își păstrează un climat tonal propriu. Disonanța, rezultată prin polivalența tonală a imaginii sonore, caracterizează discursul. În continuare, Darius Milhaud cîștigă o incontestabilă ușurință în asamblarea cvartetelor de coarde, creează o muzică atractivă fără un conținut mai profund, destinată mai mult divertismentului, plăcerii de a cînta.

Cvartetele nr. 14 și 15 sînt grăitoare pentru virtuozitatea compozitorului. Concepute astfel încît fiecare din ele să se poată cînta în mod izolat, ele pot fi cîntate și în mod simultan de două formații, rezultînd un octet, sau mai degrabă un dublu-cvartet, așa cum l-a folosit Ludwig Spohr cu un secol în urmă. Acest grup de lucrări sincronizate se compune din trei mișcări — *Animé, Modéré, Vif* — și durează cincisprezece minute. Reproducem din partitura terminată în 1949 primele măsuri ale părții inițiale, mai transparente în comparație cu unele momente de mai tîrziu cînd toate vocile celor două ansambluri participă la discurs. Factura și expresia sînt întru totul specifice :





O anumită prospeţime şi vervă este inerentă acestei lucrări lirice. Desigur, preocuparea pentru un limbaj împestriţat cu elemente bitonale, vizibile şi în acest mic fragment, se pune prea mult în centrul atenţiei, spiritul de conversaţie galantă îngrădeşte de multe ori preocupări mai profunde. Tematica, calitatea ei ca invenţie, este neglijată şi asta se simte mai cu seamă atunci cînd cele două cvartete se cîntă şi se ascultă în mod separat.

Cvartetul nr. 16 (1950) se remarcă prin atmosfera intimă a părţilor unu şi trei *(Tendre, Doux et calme)*. Darius Milhaud simplifică mult stilul său, menţine un limbaj tonal, se rezumă la cele mai simple procedee instrumentale. Inconsecvenţa stilistică diminuează valoarea lucrării. De pildă, partea a doua, *Vif*, este în întregime neoclasică, străbătută de o polifonie arhaizantă, colonată prin variate procedee armonice. Pe această linie evoluează şi finalul, prea sărac în substanţă tematică originală. Aceste deficienţe nu pot fi acoperite de buna realizare a laturii formale. Muzica de cameră de Darius Milhaud, derutantă prin diversitatea încercărilor şi a rezolvărilor problematicii propuse, cu toate limi-

Scanned with OKEN Scanner

tele ei stilistice, prezintă interes, mijloceşte cunoaşterea unei personalităţi mereu preocupată de destinele muzicii.

Din tabloul muzicii contemporane occidentale, atît de eterogen în drumuri, şcoli şi metode, se desprinde profilul artistic al compozitorului Paul Hindemith (1895—1964). Prin primele lucrări, compozitorul se vădeşte influenţat de Brahms şi mai cu seamă Reger. Într-un timp foarte scurt, Hindemith accentuează o atitudine antiromantică. Negînd subiectivismul postromantic, compozitorul îşi făureşte un stil prin valorificarea intensă a polifoniei, a formelor barocului, în contextul unei armonii mult lărgite. Ritmul motoric, preponderenţa principiilor obiective de construcţie, caracterizează din ce în ce mai mult lucrările sale. Concepţia estetică şi tehnică cu privire la fenomenul muzical se află clar expusă în tratatul său *Unterweisung im Tonsatz* (1937). Polifonia severă se îmbină cu o funcţionalitate armonică închegată. Hindemith a dezaprobat pînă la sfîrşitul vieţii sale conceptul dodecafonic, urmărindu-şi cu consecvenţă drumul propriu. În lucrările din urmă, Hindemith atenuează mult asperităţile stilului său, de pildă în *Sinfonia Serena* (1946) şi *Armonia lumii* (1951).

Paul Hindemith a fost ani de-a rîndul instrumentist, violist într-un cvartet celebru prin preocupările consecvente pentru promovarea muzicii moderne (Cvartetul Amar), apoi concertmaestru şi dirijor al operei din Frankfurt (1915—1923). Această practică intensă se oglindeşte şi în lucrările instrumentale. De aci izvorăşte şi principiul cunoscut sub denumirea de *Spielmusik*, bucuria cîntului în ansamblu, dotarea tuturor vocilor cu aspecte concertante pentru stimularea interesului instrumentistului. Acest aspect concertant devine caracteristic pentru multe lucrări de cameră ale compozitorului. O seamă de lucrări se situează între genul concertant şi de cameră, reprezentînd o sinteză originală în spiritul *Concertelor brandenburgice* de Johann Sebastian Bach. E vorba de mai multe lucrări, concerte pentru cîte un instrument solist, cunoscute sub titlul de *Kammermusik*.

Prima lucrare din acest ciclu, *Kammermusik nr. 1, op. 24 nr. 1*, este un concert pentru orchestră cu instrumente nedublate, soliste. În această muzică ciudată, destul de aspră, îşi face apariţia între altele şi acordeonul. Celelalte lucrări ale ciclului sînt compuse între anii 1924—1927. *Kammermusik nr. 2, op. 36 nr. 1* este un concert pentru pian şi orchestră de cameră ; *nr. 3, op. 36 nr. 2*, un concert pentru violoncel şi orchestră de cameră ; *nr. 4, op. 36 nr. 3*, un concert pentru vioară, iar *Kammermusik nr. 5, op. 36 nr. 4*, reprezintă un concert pentru violă şi orchestră de cameră. Caracteristic pentru factura acestor lucrări este întrepătrunderea concertantă dintre instrumentul solist şi formaţia mixtă de cameră.

Scanned with OKEN Scanner

Mai tîrziu, la sfîrşitul deceniului al patrulea, Hindemith a mai compus lucrări concertante, depăşind acolo limitele orchestrale de cameră impuse în acest ciclu.

Paul Hindemith a scris sonate pentru toate instrumentele solistice acompaniate de pian. Din rîndul lor se remarcă cele şase sonate pentru vioară şi pian. Mult cîntată este *Sonata a treia în mi minor* (1935), datorită conciziei celor două părţi (cea de a doua fiind compusă din două mişcări înmănunchiate). O polifonie sobră străbate prima parte, *Ruhig bewegt,* liniile tematice sînt larg arcuite, cele două instrumente alternează într-un dialog riguros construit. *Sonata* este tipică pentru neoclasicismul afirmat de compozitor.

Hindemith se preocupă şi pentru muzica destinată instrumentelor de suflat. Din anul 1939 datează *Sonata pentru trompetă şi pian,* dominată de muzica funebră din partea a treia a lucrării. Din acelaşi an premergător exilării în America datează şi *Sonata pentru corn şi pian.* Muzica aceasta este străbătută de o neliniştе interioară, lirismul cornului este dominat pe alocuri de ritmul imuabil al pianului, mai cu seamă în prima parte. Sonata aceasta, prin generozitatea substanţei melodice neobişnuită înainte la Hindemith, prin claritatea formei monumentale şi vigoarea discursului, se înscrie printre cele mai izbutite lucrări de cameră.

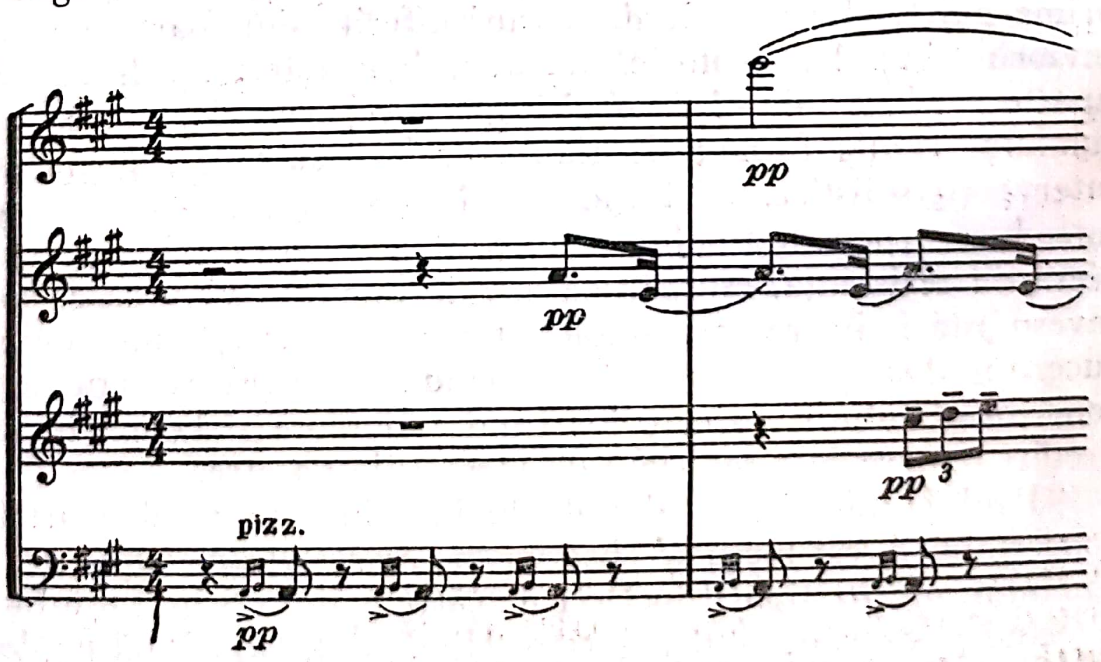
Interesul pentru instrumentele de suflat şi-a găsit o concretizare, la începutul deceniului al treilea, într-o lucrare intitulată : *Kleine Kammermusik für 5 Bläser,* un cvintet pentru formaţia clasică de suflători compusă din flaut, oboi, clarinet, corn şi fagot. Cele cinci mişcări ale *Cvintetului* sînt scurte, fiecare instrument se bucură de o tratare solistică. Este o muzică veselă, plăcută. În prima parte, alternanţele de măsuri diferite sînt foarte frecvente, înviorînd impulsul motoric. Partea a doua este un vals ; un efect aparte produce solo-ul de oboi în partea a treia, larg arcuit peste fundalul ritmic format de flaut, clarinet şi corn, apoi scurtele intervenţii solistice, mici cadenţe, în partea a patra, de fapt o introducere pentru finalul avîntat al *Cvintetului.* Ultima parte, piesă de rezistenţă, este străbătută de intonaţii viguroase, bogate învesmîntări instrumental-coloristice ; ea degajă un optimism cuceritor. Datorită virtualităţilor evidente, lucrarea figurează în repertoriul tuturor formaţiilor fiind cunoscută şi la noi în interpretări remarcabile realizate de formaţiile noastre.

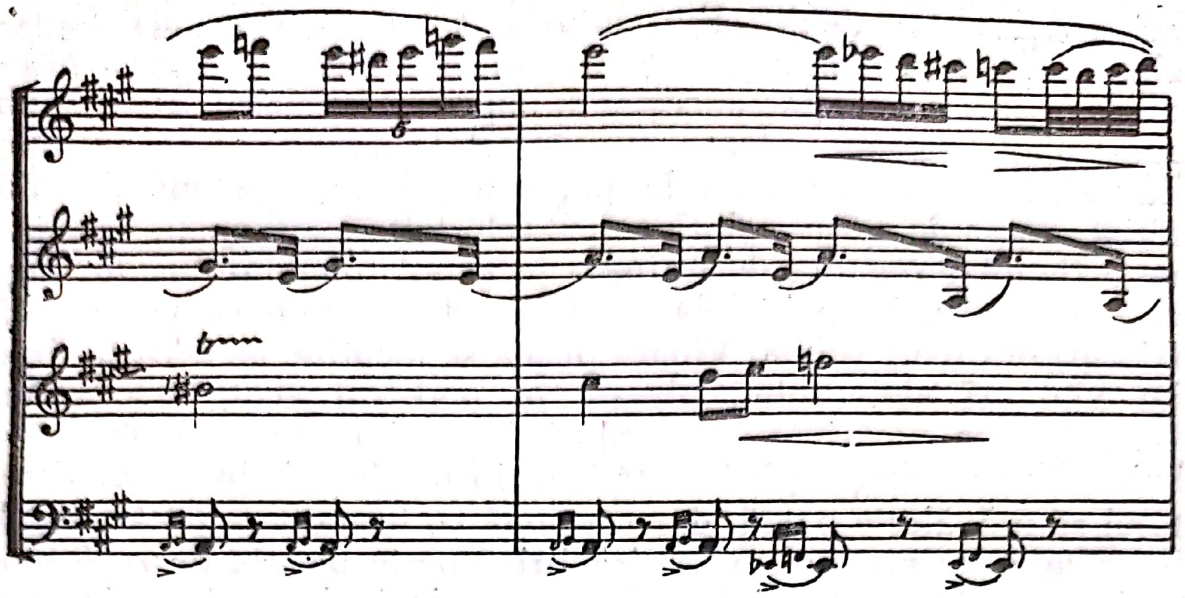
Paul Hindemith a ales de la bun început tipul cvartetului concertant. Acest lucru se observă în *Cvartetul de coarde nr. 1 în fa minor, op. 10,* tipărit în 1921 de către editura Schott din Mainz. Trecînd peste conceptul regerian, Hindemith îşi afirmă pe deplin

Scanned with OKEN Scanner

personalitatea artistică. Prima parte, în formă de sonată, conține un material caracteristic, bine ritmat, contrastant. Expoziția rămîne laconică deoarece dezvoltarea se impune drept secțiune principală, în care compozitorul demonstrează virtualitățile tehnicii sale. Dezvoltarea începe sub forma unui fugato ; pe rînd, instrumentele își fac apariția, discursul se amplifică, liniile sînt tot mai mult întrepătrunse de accente puternice și nuanțe opuse, pînă cînd repriza se instituie. Caracteristice sînt imitațiile canonice la secundă mică în timp ce viola întreține agitația. Prima parte are elan, forță și atrage.

Pentru partea a doua, compozitorul adoptă forma temei cu variațiuni. Departe de a urmări tipul ornamental, Hindemith construiește variațiuni de caracter, oferind fiecărei secțiuni o altă expresie. De altfel acesta devine un principiu în multe lucrări scrise în deceniul al treilea, de pildă în ciclul *Kammermusik*. Caracteristice sînt motivele șugubețe cu o vădită notă ironică, teme minore în fond ca valoare în sine care permit însă metamorfoze variate. În mare, variațiunile se constituie în grupe. Prima, pornind de la expunerea temei pînă la colocviul liric urmat de o pauză generală. A doua pornește de la *Capriccioso* și se extinde pînă la apariția unui marș, piesă de caracter atît de des prezent în opera compozitorului, adesea dotat cu o expresie de persiflare. Atmosfera muzicii este sugerată de compozitor : el dorește obținerea acelui *lontano*, o muzică ce se aude de departe. Elementele de marș sînt sugerate de violoncel și vioara secundă, tema apare la violă, iar vioara primă improvizează, fluierînd parcă sau imitînd mai degrabă timbrul flautului piccolo :





În continuare, în timp ce violoncelul menţine ritmul ostinat, mereu în pizzicato, celelalte instumente sînt cuprinse într-un discurs contrapunctic ; lirismul şi plasticitatea imaginii sînt remarcabile. Variaţiunea lentă ce urmează surprinde prin suflul ei romantic, amintind prin melodica şi armonia utilizată imagini proprii muzicii lui Richard Strauss. Acest intermezzo se curmă prin ivirea temei în forma ei iniţială ce precede epilogul părţii. Finalul, *Sehr lebhaft,* este la început o piesă eminamente concertantă, dominată de o bravură violonistică subliniată. În secţiunile secundare apar elemente de fugato, construite cu siguranţa maestrului, momente lirice cuceritoare prin expresia lor. Este cea mai complexă parte a lucrării, bine închegată, compusă din momente contrastante şi logic gradate, rezolvate printr-o încheiere viguroasă.

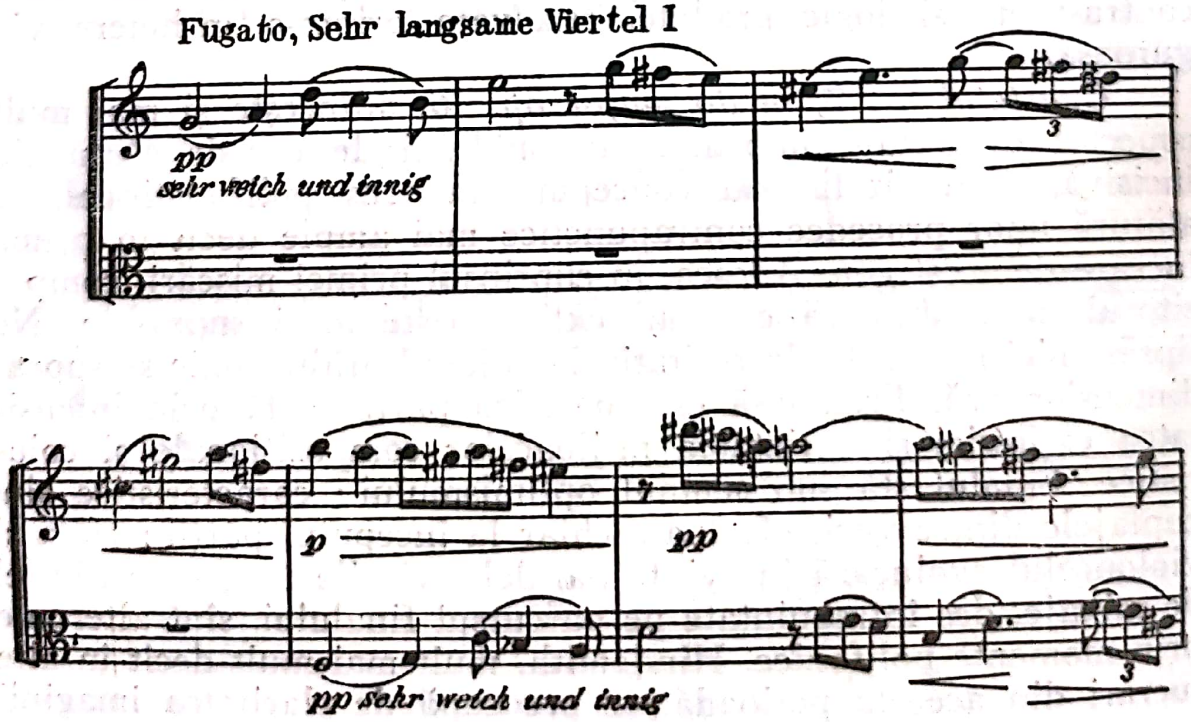
Cvartetul nr. 2, în do major op. 16, adînceşte şi mai mult aspectul concertant imprimat ansamblului de coarde. Armonia incisivă, cromatizată sau concepută în sens polifuncţional, se alătură unor procedee contrapunctice mai ample decît în prima lucrare de acest gen. Adesea, în cuprinsul primei mişcări, compozitorul întrebuinţează canonul extins peste mari suprafeţe. Nu lipsesc nici momente de recitativ iar planul arhitectonic se supradimensionează. Frumoasă este patetica parte lentă prin intensitatea expresiei şi varietatea mijloacelor compoziţionale şi coloristice. Finalul stă sub semnul optimismului ; caracteristice sînt cuplajele dintre voci, efectuate chiar la începutul părţii : viola şi violoncelul evoluează în cvinte paralele, viorile în octave. Astfel de mixaje, des întrebuinţate pe parcursul finalului, sînt alternate prin momente polifonice. Hindemith, mult mai mult decît în alte lucrări din această perioadă, se preocupă de claritatea imaginii

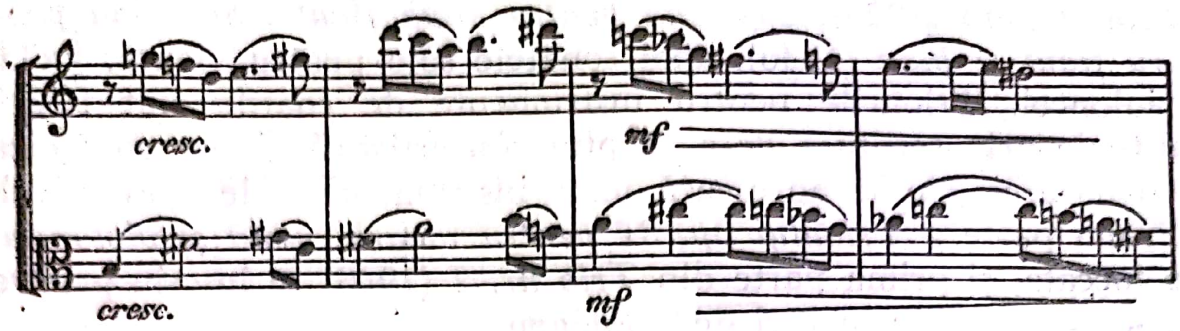
Scanned with OKEN Scanner

aci şi reuşeşte pe deplin. Elementul de şoc în acest final îl reprezintă cadenţa, cu totul neobişnuită în cvartetul de coarde, grăitoare pentru concepţia concertantă imprimată muzicii. Hindemith construieşte această cadenţă cu o deosebită minuţiozitate, gradînd desfăşurarea muzicii pînă la paroxism. Vioara secundă, „fără a ţine seama de măsura şi dinamica celorlalte instrumente" menţine o figură disonantă de ostinato în genul tremolo-ului, în timp ce vioara primă, apoi viola şi violoncelul, expun cu vehemenţă frînturi din tema primă. Vioara primă se menţine pe această linie iar viola şi violoncelul, plasate în registrul acut, descriu un lamento prin cuplajele de acorduri de septimă descendent distribuite. Nuanţa creşte pînă la trei de forte, de aci, în *prestissimo*, totul se prăvăleşte parcă, dar continuă cu brutalitate *(Sehr wild)*. Subit apare contrastul, o muzică lirică peste pedala de *re bemol* major menţinută de violoncel, tema principală revine din nou în cuplajele de cvintă. Mai apar încă momente uşor dramatizate, dar muzica tinde spre o continuă luminare ce se instituie în apoteotica secţiune finală în *do* major.

Formele barocului, pătrunse cu un spirit nou, de o sensibilitate contemporană şi valorificate într-un mod creator, ne apar în *Cvartetul nr. 3, op. 22*. Hindemith construieşte această lucrare reuşită, în cinci părţi distincte. Prima, cu o funcţie introductivă, este un fugato realizat cu o impecabilă măiestrie. Desenul melodic, cromatismul, modul de îmbinare a vocilor de aci sînt caracteristice stilului compozitorului ; redăm începutul primei mişcări pătruns de o noblețe expresivă şi de o atitudine meditativă ·

Fugato, Sehr langsame Viertel I





După o secțiune interioară, acest început revine, amplificat prin linii secundare și prin basul în pizzicato schițat de violoncel. E o muzică autentică, realizată la nivelul unei remarcabile exigențe artistice.

Partea a doua, o toccata viguroasă, este închinată acțiunii viguroase, opusă meditației anterioare. Elementul motoric, incisiv, domină întreaga muzică. În această perioadă, factorul ritmic se impune pretutindeni în centrul preocupărilor compozitorilor, și Hindemith, cel care a exagerat adesea în această privință, demonstrează prin această lucrare în mod convingător legitimitatea și viabilitatea căutărilor, realizînd o muzică valoroasă. Inflexiuni populare, de Ländler, sînt vizibile în partea a treia, un intermezzo liric. Partea a patra, reapropiată din nou toccatei preclasice, este dominată de recitativele și pasajele solistice ale violoncelului, destul de dificile ca intonație. Viola și violoncelul sînt și în continuare exponenții principali, continuînd stilul de toccată pînă la sfîrșit ; viorile primesc doar funcții secundare, ornamentale. Finalul *Cvartetului,* un rondo bine închegat, debutează cu o temă grațioasă, dansantă a violei în timp ce violoncelul contrapunctează. Polifonia constituie și aci principalul mijloc de antrenare a discursului. Secțiunile secunde primesc o factură concertantă asemănătoare cvartetelor anterioare. Rondoul vădește o construcție în formă de boltă, discursul revine la încheierea lucrării spre simplitatea începutului. Un scurt comentariu conclusiv încheie lucrarea.

Paul Hindemith a găsit drumuri noi în cvartetul de coarde. Structură polifonică și concertantă, o limpezire tot mai accentuată relevă și următoarele cvartete. Simplificîndu-și stilul din tinerețe, compozitorul adîncește expresia. Ultimul *Cvartet de coarde, al șaselea,* Paul Hindemith l-a compus în anul 1945.

Din lista lucrărilor acestui fecund compozitor se mai cuvin menționate *Septetul pentru instrumente de suflat, Sonata pentru*

Scanned with OKEN Scanner

oboi și pian (1938), *Sonatina pentru două flaute, Sonatina pentru flaut și pian* (1936), apoi sonatele solo pentru vioară, violă, violoncel. Triourile pentru instrumente de coarde sînt foarte dificile prin scriitura de-a dreptul concertistică. Scrise cu optica virtuozului, ele se adresează unor instrumentiști de acest nivel. Prima parte a *Trioului op. 34 pentru vioară, violă și violoncel*, o toccata, și prima parte din *Trio nr. 2* (1933) se înscriu printre cele mai dificile lucrări de acest gen.

Alături de Paul Hindemith, alți compozitori ca Max Butting, Ernst Křenek, Ottmar Gerster, Paul Dessau, Fritz Eisler, Wolfgang Fortner s-au remarcat prin lucrări scrise pentru cele mai variate formații de cameră. În centrul atenției rămîne la mulți compozitori cvartetul de coarde, ansamblu inepuizabil în resurse, omogen. În anii marcați prin atîtea experiențe și căutări pe planul formei muzicale, muzica de cameră obligă la o concepție clară, la măiestrie în tratare și rezultatele sînt apreciabile. Vorbind în general, se poate spune că în lucrările de muzică de cameră analizate în acest capitol, compozitorii de pretutindeni au căutat să contribuie în mod creator la dezvoltarea și continuitatea genului.

Una din cele mai marcante personalități creatoare ivite în năvalnica evoluție a muzicii din primele decenii ale secolului douăzeci a fost Béla Bartók. Compozitorul, dotat cu forța de pătrundere a fenomenelor muzicii de la începutul veacului, folcloristul și omul de știință neobosit în munca de cercetare și valorificare a tezaurului artei populare din patria sa și din multe alte țări, și-a reunit datele cunoașterii într-o sinteză vastă, impunătoare.

Numele lui Bartók este legat prin multe fire de muzica de cameră. Printre cele mai de seamă lucrări de acest gen realizate de compozitorul Bartók (1881—1945) se numără cele șase cvartete de coarde. Ele sînt, în monumentalitatea lor, o carte vie, deschisă, care ne arată drumul parcurs de autorul lor pe calea artei muzicale, purtînd pecetea originalității. Conținutul emoțional profund, forma măiestrită, le-au impus de mult în centrul atenției.

Muzica sa pentru pian, conturează de asemenea elementele unui stil nou. În anii de început sînt compuse o seamă de lucrări de cameră, netipărite pe urmă de exigentul autor : un cvartet cu pian (1898) ; un cvartet de coarde (1899) ; o sonată pentru vioară și pian (1903) ; un cvintet cu pian (1904). Așadar, multe

Scanned with OKEN Scanner

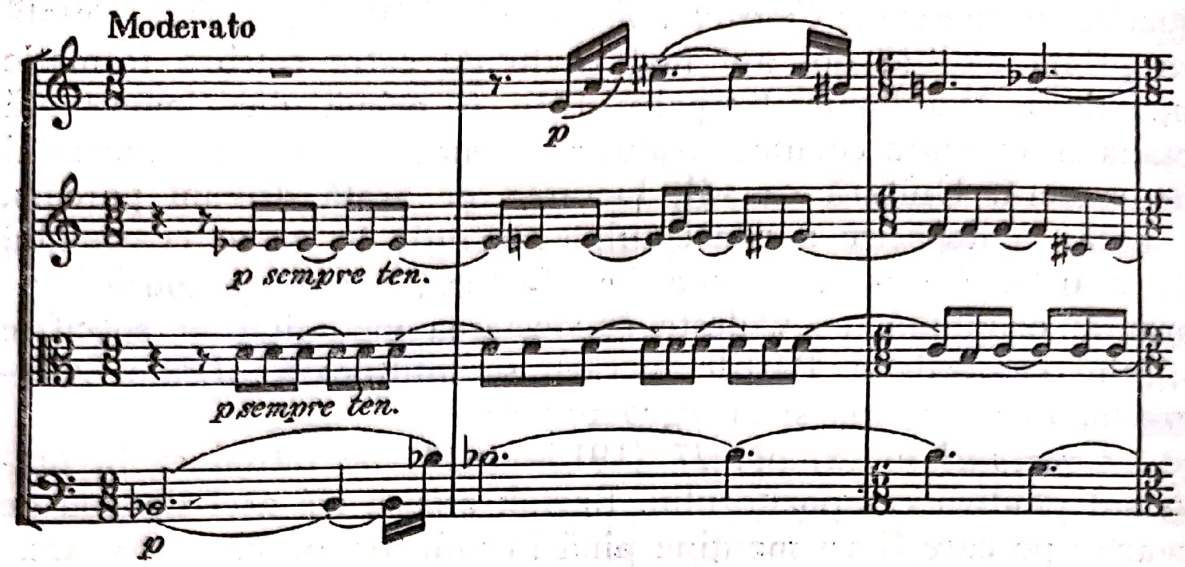
lucrări au precedat *Cvartetul nr. 1, op. 7* (1908), lucrare cîntată în prima audiție doi ani mai tîrziu de către celebra formație maghiară Waldbauer-Kerpely. Este o primă dar importantă etapă în evoluția compozitorului pe tărîmul genului instrumental de cameră. Unitară ca stil, lucrarea ne arată drumul parcurs, o hotărîtă depășire a conceptului romantic în genul cvartetului de coarde. Ansamblul, înnoit ca factură, expune o muzică vibrantă, originală, ce vădește cunoașterea modalităților specifice stilului cvartetistic. Părțile lucrării se intitulează : *Lento, Allegretto, Introduzione* și *Allegro vivace.*

Cvartetul nr. 2, op. 17 (1915—1917) ne introduce în universul gîndirii compozitorului. Bartók creează aci acel tip nou de cvartet pe care îl va menține pînă în anii din urmă. Se remarcă, chiar din prima pagină, consecventa orientare spre polifonie. Există o linie de continuitate voită față de ultimele cvartete beethoveniene. Într-un chip neobișnuit, expresia se concentrează, primește sensuri filozofice. Cvartetele bartokiene nu sînt destinate divertismentului, nu sînt scrise numai pentru plăcerea de a cînta, iar compozitorul nici nu caută în primul rînd învești mîntări instrumentale sclipitoare. Amănuntul, în totalitatea lui, se supune expresiei, trebuie să creeze atmosferă, tensiune emoțională, pentru ca substanța tematică să comunice cu atît mai mult. Profunzime de idei într-o formă concisă, pe deplin artistică, lipsită de elemente de prisos, acestea sînt principiile călăuzitoare.

Într-un exemplar al *Cvartetului nr. 2* de Béla Bartók, ce conține o dedicație pentru compozitorul român Constantin C. Nottara, se află o analiză efectuată după toate semnele chiar de muzicianul nostru. Analizînd primul rînd al partiturii, el obține un mod complimentar. Redăm această observație din partitura datată de Nottara „12 septembrie 1922", deci doi ani după apariția lucrării la „Universal-Edition" :

Structura aceasta a fost obținută prin însumarea sunetelor distribuite la cele patru voci din cuprinsul primelor două măsuri. Redăm fragmentul în cauză, obiectul uneia dintre primele analize bartokiene efectuate la noi :

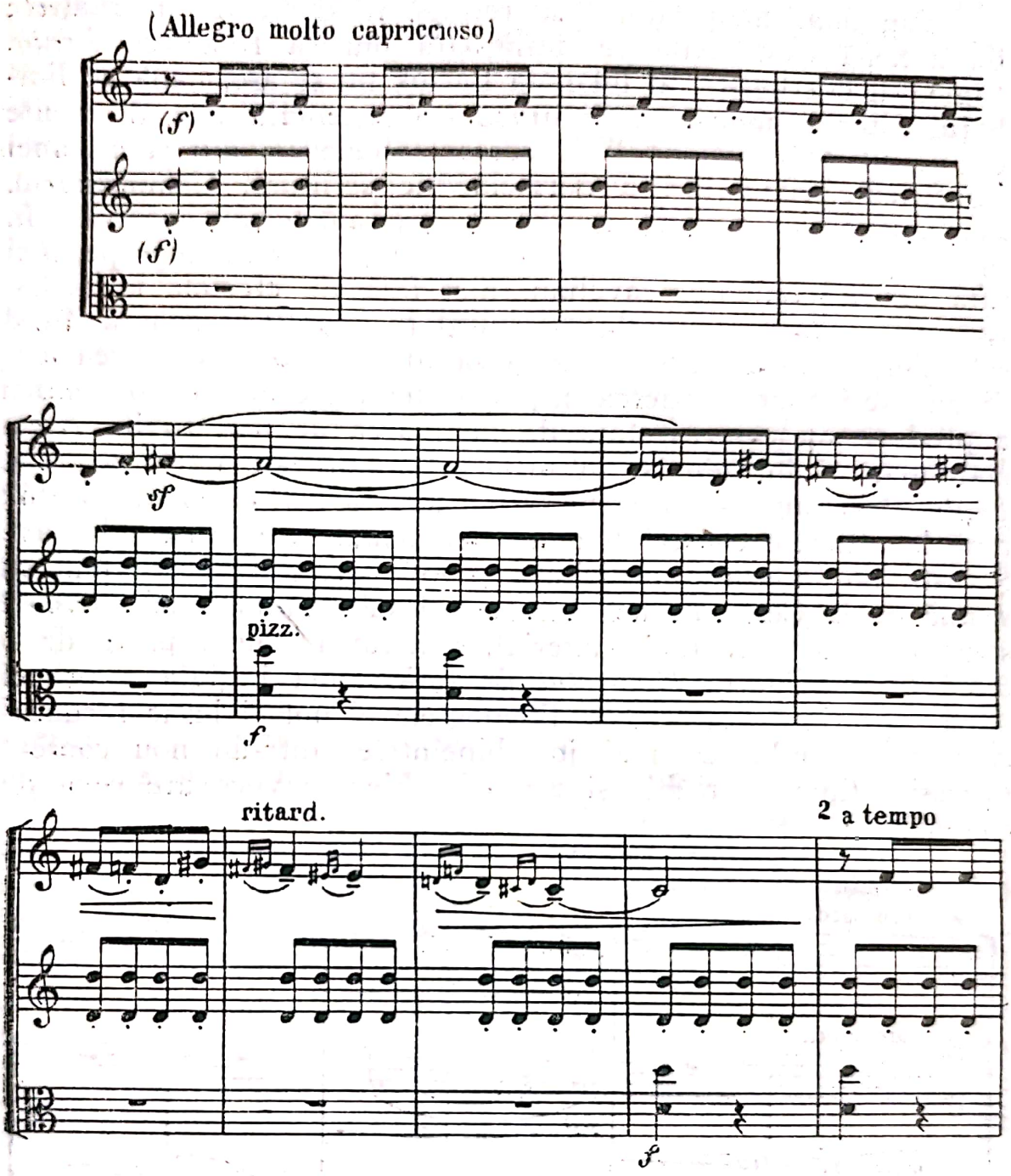
Scanned with OKEN Scanner



Bartók a elaborat un limbaj de o excepţională complexitate, logic închegat, bogat în virtualităţi ; în ciuda axelor tonale, a predilecţiei pentru anumite structuri modale sau tipuri acordice, el nu s-a închistat niciodată într-un sistem. De aci şi varietatea imaginii. Un singur principiu domină însă, şi acest lucru se vede clar în prima parte a *Cvartetului :* consecvenţa în tratare. Motivul iniţial, cu un profil clar, dinamic prin succesiunea intervalelor, se menţine, se dezvoltă în fel şi chip, dotat cu expresii lirice mereu înnoite. Asperităţi, exceptînd ciocnirile de secunde, nu apar de altfel şi învesmîntarea instrumentală este lipsită de orice duritate. Întreaga primă parte este un poem străbătut de fiorul frumosului artistic.

Pe planul formelor, compozitorul ocoleşte clişeele ; structura arhitectonică este determinată de desfăşurarea muzicii în timp, forma apărînd ca o rezultantă. De aci libertatea şi varietatea formei, schemele ce se obţin prin analiză nu se aseamănă, sînt particulare fiecărei lucrări, fără a se nega prin aceasta prezenţa principiilor clasice. Această libertate caracteristică o relevă şi partea a doua a *Cvartetului, Allegro molto capricioso.* Ritmul viguros, observat de atîtea ori în jocul popular ca şi intonaţii de aceeaşi provenienţă se fac auzite. La început, compozitorul foloseşte formaţia redusă, lipsită de aportul violoncelului. După cîteva măsuri introductive (mult valorificate în imaginile ulterioare), apare o muzică de o neasemuită prospeţime :

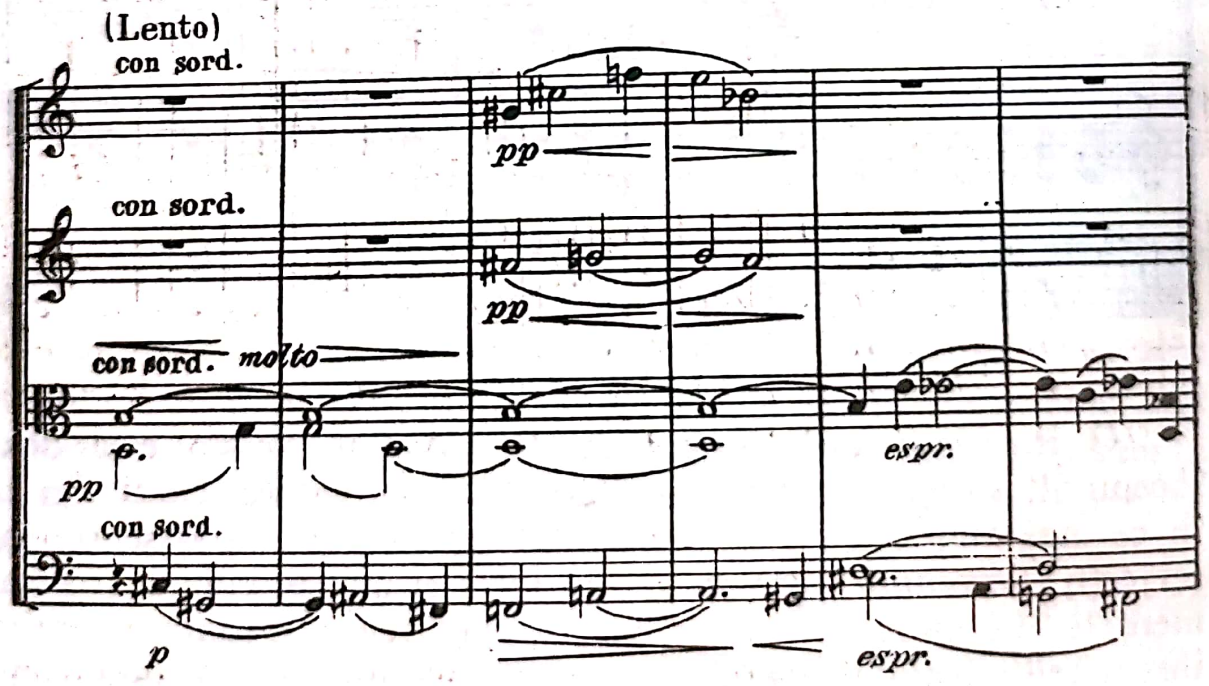
Scanned with OKEN Scanner



O imagine nouă, autentică, de valoare. Acesta este doar începutul, soena se repetă, se dezvoltă apoi în sonorităţi din ce în ce mai ample. În arcul unitar al desfăşurării apar scurte interjecţii *(Sostenuto)*, urmate de un iureş şi mai pronunţat. Instrumentele de multe ori în duble coarde (cu o pedală specifică instrumentalismului popular), se grupează într-un ansamblu compact, violent în dinamismul său şi de aci înainte muzica se deapănă cu o forţă primitivă, torenţială. Măreţia acestei mişcări complexe este beethoveniană.

Scanned with OKEN Scanner

Din nou, compozitorul se retrage în domeniul meditației ; pe această coordonată se desfășoară muzica finalului, *Lento*. Limbajul cvartetistic al lui Béla Bartók nu se aseamănă cu limbajul altor compozitori. Scriitura instrumentală este de multe ori destul de incomodă. Dar aceasta nicidecum din cauza unei insuficiente cunoașteri a normelor de scriitură. Compozitorul, avînd nevoie de anumite senzații sonore, auzite sau imaginate în interiorul său, le notează și le cere. Compromis nu concepe, nici față de rafinamentul ravelian, nici față de efectele la modă. Efectul ca atare se înscrie structural în imagistica sonoră, fiind subordonat expresiei. Sonoritatea vătuită dată prin aplicarea surdinelor se întîlnește adesea în părțile lente ale cvartetelor pentru a produce un contrast față de luminarea de mai tîrziu. Acest clarobscur îl întîlnim și în primele rînduri ale părții a treia, *Lento*. Principiul unității operei muzicale a fost extins de Bartók pînă la ultimele consecințe : unitatea tematică a întregii lucrări. Și asta nu în sensul ciclicității proprie școlii franceze mai cu seamă de la César Franck încoace, ci sub semnul unei coerențe structurale a întregului material, generat în bună parte de o temă principală. În *Cvartetul* de față, tema inițială a primei părți reprezintă acest izvor. Elementele ei pot fi lesne recunoscute în exemplul de mai jos, bineînțeles într-un nou context expresiv, timbral, ritmic și armonic. Fiecare voce are ceva de comunicat :



Polifonia ultimei mișcări impresionează. Compozitorul se detașează o dată mai mult de orice element exterior ; fiecare sunet sau nuanță se transformă în expresie. Aceasta este însușirea

cea mai de preţ. Organizarea materiei sonore se supune rigurozităţii logice fără ca această atitudine să conţină sensuri constructiviste. Organic închegat şi bine echilibrat, discursul captează pînă la ultima notă atenţia şi ascultătorul îşi dă seama că se află în faţa unei lucrări de mare însemnătate.

Am încercat o primă analiză a principiilor proprii în general cvartetelor bartokiene. *Cvartetul nr. 2* reprezintă poarta de intrare în lumea muzicii de acest gen a compozitorului, ne dă cheia înţelegerii problematicii din lucrările de mai tîrziu. Cvartetele nu pot fi înţelese numai într-o singură audiţie, cer repetare, stăruinţă. Accesibilitatea muzicii este în bună măsură în funcţie de facultatea noastră de percepere care se cere mereu întreţinută şi dezvoltată. Familiarizat o dată cu acest limbaj, auditorul va surprinde frumuseţea muzicii, profunzimea expresiei, mesajul umanist pe care ea îl degajă.

Zece ani trec pînă cînd compozitorul se hotărăşte pentru a scrie un nou cvartet. Grăitoare pentru grija unităţii discursului sînt cele patru mişcări ale *Cvartetului nr. 3* (1927) : *Moderato, Allegro, Ricapitulazione della prima parte (Moderato), Coda (Allegro molto).* Principiul dramaturgic, afirmat prin rememorarea materialului mişcării iniţiale, printr-o sinteză amplă, reprezintă o cucerire de mare importanţă şi merită reţinută ca atare. Nu mult după aceea, în 1928, compozitorul dă la iveală cel de *al patrulea Cvartet,* compus din cinci părţi. Primele audiţii sînt asigurate din nou de reputata formaţie Waldbauer-Kerpely. Acum urmează lucrările culminante : *Cvartetul nr. 5* (1934) şi *nr. 6* (1939), acesta din urmă fiind scris aproape simultan cu celebrul *Divertisment pentru orchestră de coarde* (august 1939). *Cvartetul nr. 5,* în cinci părţi — *Allegro, Adagio molto, Scherzo, Andante, Finale* —, în decurs de o lună ! Pînă la cvartetul următor, Bartók compune lucrări de mare răsunet : *Sonata pentru două piane şi percuţie* (1937) ; *Kontraste,* trei piese pentru vioară, clarinet şi pian (1938) ; *Concert pentru vioară şi orchestră* şi *Divertismentul* amintit mai sus. Bartók a afirmat o poziţie protestatară faţă de regimul hortist ; alegînd în cele din urmă, în 1940, calea exilului, el se stabileşte în America. Grija pentru destinele patriei, durerea şi neliniştea, se simt puternic în muzica acestei perioade. Contraste puternice brăzdează cele patru mişcări ale *Cvartetului nr. 6,* în care tristeţea este copleşitoare. Primele audiţii ale acestor din urmă lucrări le-a asigurat formaţia de reputaţie mondială Kolisch, şi de atunci cvartetele bartokiene s-au înscris în repertoriul celebrelor formaţii de pretutindeni. Discul şi benzile de magnetofon, mijloace

Scanned with OKEN Scanner

moderne de difuzare și cunoaștere a muzicii, au pus la îndemîna amatorilor de muzică aceste excepționale realizări ale muzicii moderne de cameră.

Sonata pentru vioară solo, dedicată lui Yehudi Menuhin (1944) avea să fie ultima lucrare de mari proporții terminată în întregime de compozitor. Bartók a realizat astfel una din lucrările fundamentale din repertoriul modern al viorii. Sonata se compune din patru mișcări : *Tempo di ciaccona, Fuga, Melodia, Presto. Cvartetul nr. 7,* proiectat pentru viitorul apropiat, n-a mai fost realizat. Compozitorul a schițat doar cîteva măsuri... Opera sa destinată cvartetului de coarde, monumentală în profunzimea ei, impune respect, se înscrie printre cele mai de seamă și trainice realizări ale muzicii contemporane.

Bazele stilului său violonistic, Bartók le-a pus în cele două *Sonate pentru vioară și pian,* compuse la Budapesta în anii 1921 și 1922, dedicate violonistei Jelly d'Arány cu care de altfel compozitorul a realizat la Londra, primele audiții. Cele două instrumente, dotate cu însușiri diametral opuse, se întrunesc într-o unitate superioară, se întrepătrund și se contopesc. Pianistica bartokiană, complexă prin ample investigații în posibilitățile pianului, pare aci mai limpezită, esențializată, în timp ce tratarea viorii se ridică pe o treaptă superioară, necunoscută înainte. Nu este numai o sinteză a concepțiilor anterioare, ci o extindere fundamentală, înnoitoare.

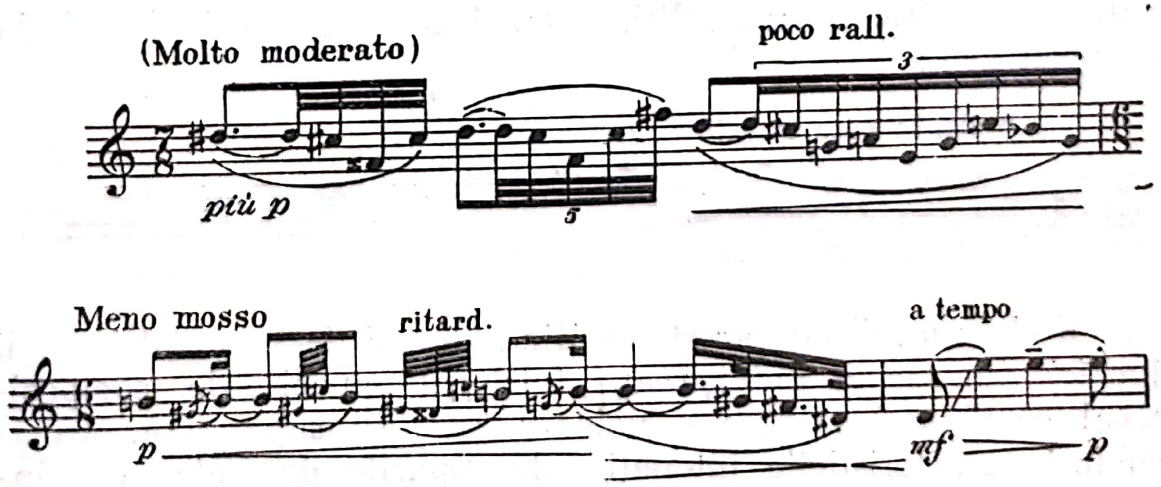
Ca și George Enescu, Bartók cunoaște bine datele instrumentalismului popular. Bartók cultivă însă un stil mai dur, plin de contraste mari, întreține o muzică agitată, pătrunsă de pasaje incisive. De pildă, în partea întîi a primei sonate (1921), linia viorii conține salturi mari, momente de tensiune urmate de calmări, învăluite în valurile de arpegii ale pianului. În această primă parte, *Allegro appassionato,* în ciuda diversității, imaginea relevă o perfectă coerență. Există aci o creatoare condiționare dintre improvizație și construcție, între invenția inspirată și controlul mental. Punctele comune dintre concepția bartokiană și enesciană sînt multiple. De pildă prezența stilului liber de recitare, *rubato,* deslușit din graiul muzical al poporului. Apoi, exploatarea maximă a jocului coardelor libere, bariolajele cu punct de plecare preclasic sau specifice instrumentalismului improvizatoric, popular, largul spectru de nuanțe sau efectele specifice de ordin coloristic, rezultate prin varierea punctului de contact arcuș-coardă *(sul tasto, sul ponticello),* tremolo-ul, trilul prelungit și multe altele, ca de exemplu tratarea motivică consecvent utilizată.

Scanned with OKEN Scanner

Partea mediană a *Sonatei* de Béla Bartók, *Adagio,* debutează printr-un monolog al viorii. Este unul din momentele cele mai pure ale lucrării, expresia vibrantă se prelungeşte mult, dincolo de arhaizantele cuplaje paralele ale pianului ; recitativul solo se reia, primeşte o expresie mai senină în pasajul ce duce spre secţiunea centrală a părţii, *Sostenuto.* De la început ne fascinează balansul ritmic dintre pian şi vioară, zvîcnirile celulei ritmice ale viorii. Prin repetare şi amplificare ornamentală, cele două instrumente creează sonorităţi inedite, plastice. În continuarea desfăşurării avîntate, vocile primesc contururi precise. Elementele improvizatorice ale viorii, cadenţele punctate în mod sumar prin acordurile pianului sînt deosebit de reuşite. Treptat, lirismul se accentuează, calmul caracterizează încheierea conclusivă a părţii lente pentru a pregăti năvalnica muzică a finalului, *Allegro.* Caracteristic este acompaniamentul prin acorduri arpegiate ale pianului pentru linia sinuoasă, plină de vigoare, a viorii. Ca o limbă de foc apare şi se stinge cîte un arpegiu al pianului.

Finalul aparţine aproape în întregime viorii, pianul acompaniind prin acorduri complexe şi colorate. Aspectul concertant se măreşte continuu şi *Sonata* se încheie cu brio printr-o accelerare continuă.

Sonata nr. 2 ni se pare şi mai valoroasă. Mai importantă, deoarece relevă o limpezire stilistică, o esenţă expresivă nemijlocită, exprimată într-o formă mai concisă, clară. *Sonata nr. 2* se compune doar din două părţi, concentrate în complexitatea lor. Stilul rubato, improvizatoric, pătrunde întreaga primă parte, *Molto moderato.* Ornamentul, atribuit unei linii cu o pronunţată expresie epică, devine element constitutiv al discursului, ca de pildă în fragmentul de mai jos pe care îl extragem din prima pagină a partiturii :



Sonata nr. 2 destinată în şi mai mare măsură viorii (în comparaţie cu prima sonată), relevă în ansamblul ei spiritul specific de cameră, de colaborare dintre cele două instrumente ; acestea sînt şi mai organic întrepătrunse fără ca unul din ele să-şi diminueze valoarea expresivă şi coloristică, fapt care duce la complexitatea imaginii sonore.

Partea a doua, *Allegretto,* denotă predilecţia compozitorului pentru ritmul viguros, motoric. Mijloacele instrumentale utilizate aci sînt noi faţă de prima parte. Vioara se înfăţişează prin momente dinamice în pizzicato, modalitate multiplu explorată pînă la incisivitatea unor acorduri în triple şi cvadruple coarde. Sonorităţi noi sînt reclamate prin indicaţia *battuto, ruvido* iar pasajele şaisprezecimilor legate *(arco)* descătuşează, culminează prin arcuiri ample. Metrul variat, de cinci optimi, alternate mai tîrziu cu alte ritmuri, întreţine un flux torenţial. În cele din urmă, cadenţa viorii conduce spre secţiunea ultimă, conclusivă, marcată prin revenirea ciclică a melopeei lirice din prima parte a sonatei. În sonorităţi diafane, printr-o conducere în sens divergent a discursului celor două instrumente, muzica se stinge după un ecou prelung *(Adagio).* Sonata aceasta, realizată cu o înaltă măiestrie componistică, echilibrată în formă, unitară pe planul conţinutului emoţional, reprezintă o cucerire de seamă a autorului şi se înscrie în rîndul operelor durabile ale muzicii moderne.

Vorbind de Bartók, trebuie să amintim şi creaţia de cameră a încă doi compozitori maghiari de seamă, Zoltan Kodaly şi Leo Weiner. Zoltan Kodaly (1882), tovarăş de drum cu Béla Bartók, unul din acei compozitori a căror creaţie vădeşte puternice legături cu muzica poporului, s-a îndreptat încă în primii ani de activitate componistică spre genul instrumental de cameră. Primul *Cvartet de coarde, op. 2,* datează din anul 1908. În toate mişcările lucrării sînt incluse în mod consecvent intonaţii cu specific popular. Prima temă conţine o primă melodie de acest gen :

Kodaly urmăreşte acest specific naţional de-a lungul întregii lucrări. Cunoscînd îndeaproape folclorul patriei sale, compozitorul caută să-i asigure o valoare artistică superioară, urmărindu-i caracteristicile intonaţionale, tipurile de cadenţare, in-

flexiunile modale. Melodica de o factură cantabilă, expresia sobră, formele apropiate tradiției dar pătrunse de un stil adesea rapsodic caracterizează această primă lucrare, căreia îi urmează mai tîrziu (1916—1917) cel de *al doilea cvartet de coarde, op. 10.* Grăitor pentru străduințele comune dintre Bartók și Kodaly, de a ridica muzica de cameră la un nivel tot mai înalt, este paralelismul anilor în care apar în creația ambilor compozitori primele cvartete de coarde.

Bine cunoscută este *Serenada op. 12 pentru două viori și violă* (1920). Lucrarea, concepută de asemenea în spiritul muzicii naționale maghiare, se compune din trei mișcări tematic legate între ele. Mai cu seamă partea lentă și finalul presărat cu ritmuri autentice de dans popular, varietatea procedeelor de învesmîntare, cîștigă atenția ascultătorului. Scriitura instrumentală se menține dificilă, relevînd aspecte concertante. Micul ansamblu produce sonorități variate, colorate în amploarea lor. În domeniul literaturii pentru violoncel, Kodaly a dat la iveală lucrări remarcabile. Începutul în acest sens îl formează *Sonata pentru violoncel și pian op. 4* (1910). Lucrarea, compusă din două părți, din care se remarcă recitativul violoncelului din prima parte, *Fantasia,* este bogată în imagini artistic realizate, bazate pe un material melodic de o aleasă factură. *Sonata* este o primă treaptă pe un drum ascendent. În 1914, compozitorul realizează o altă lucrare importantă : *Duo pentru vioară și violoncel op. 7.* Preocupările pentru unitatea tematică se îmbină cu tendința spre forma rapsodică. Polifonia se menține pe un plan secund, instrumentele se acompaniază reciproc, luînd pe rînd conducerea discursului. O evoluție de la simplu la complex, proces urmat de o concluzie finală, este proprie primei părți, *Allegro serioso, non troppo.* Forma de sonată include în arcul ei o muzică generoasă iar resursele expresive și tehnice ale viorii și violoncelului, amănunțit gradate în economia lucrării, se dovedesc inepuizabile. Culminația convinge prin tema în valori augmentate a viorii, acompaniată prin arpegiile violoncelului. Partea a doua, *Adagio,* oferă celor două instrumente răgazul necesar desfășurării dialogului liric. Recitativele viorii, din ce în ce mai dramatice, tăioase, sparg liniștea meditației. Violoncelul colorează, susține prin tremolo-urile sale acest monolog al viorii, participă apoi, se unește în cele din urmă în unison cu vioara. Kodaly descoperă modalități cu totul inedite de folosire a celor două instrumente. Impresionant este, în repriză, melosul liric al viorii, acompaniat de violoncel în pizzicato. Aspectul timbral al ima-

Scanned with OKEN Scanner

ginii se modifică tot timpul, noul apare pretutindeni. După erupția pasională, neașteptată a violoncelului, partea se încheie într-o atmosferă elevată. Totuși, recitativul, ca modalitate fundamentală de organizare a discursului muzical, continuă și partea introductivă a finalului. Vioara se menține solistă într-un cadru doar sumar punctat de intervențiile violoncelului ; ea culminează, conchide ; acum începe jocul viu întreținut de motive energice, alimentate de un ritm motoric. Muzica respiră o plenitudine dar și o maleabilitate aproape orchestrală, inedită prin expresia și forma ei excelent realizată. Un an mai tîrziu (1915), Zoltan Kodaly compune monumentala *Sonată pentru violoncel solo,* lucrare comparabilă prin valoarea și complexitatea ei, prin stilul ales, cu creațiile de acest gen ale lui Johann Sebastian Bach. Paralela stabilită nu este exagerată ; *Sonata,* intrată de mult în repertoriul marilor violonceliști, reprezintă o substanțială contribuție la dezvoltarea repertoriului modern al violoncelului. Polifonia, scriitura instrumentală care include o multitudine de mijloace, nu întotdeauna comode dar subordonate conținutului emoțional, fac ca interesul pentru această lucrare să dureze.

Compozitorul Leo Weiner (1885) a menținut prin lucrările sale de cameră linia tradiției romantice. Cvartetele de coarde, clare în formă și convingătoare prin lirismul expresiei, se mențin în repertoriul multor formații. *Cvartetul nr. 2 în fa diez minor, op. 13,* tipărit în 1923, relevă măiestrie în tratarea ansamblului, prezența unui filon liric. Compus din cinci părți, interesant gradate și bine instrumentate, cvartetul suferă totuși de pe urma eclectismului, deficiență parțial înlăturată în lucrările de mai tîrziu. Sînt cîntate și astăzi sonatele pentru vioară și pian, *Trioul de coarde op. 6 în sol minor*. Marii săi contemporani, Bartók și Kodaly, deschizînd muzicii drumuri noi, au depășit însă această orientare postromantică, prin factura și expresia modernă a lucrărilor.

Mult reușite sînt cele două *Divertismente pentru coarde, op. 20* și *op. 24*. Concepute pentru orchestră de coarde, ele sînt astfel aranjate de autor încît pot fi cîntate și sub forma de cvintet de coarde. Leo Weiner, folosind melodiile unor vechi dansuri maghiare, caracteristice și cuceritoare prin substanța lor, realizează o muzică bogată în imagini plastice, asigurîndu-le o instrumentație suplă și colorată. Relativ ușoare din punct de vedere tehnic, cele două divertismente pot fi cîntate în școli, de către formații de amatori și justifică din plin prezența și în sala de concert datorită valorii muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

Marii compozitori sovietici au lărgit în lucrările lor de muzică de cameră cadrele tradiţionale ale genului, adîncind semnificaţia realistă a muzicii de cameră, dînd expresie artistică unei problematici noi, legată de viaţa oamenilor, de năzuinţele lor. Compozitori ca Prokofiev, Kabalevski, Şostakovici, Miaskovski, Haciaturian şi alţii au creat lucrări impunătoare, de larg răsunet. Tradiţia muzicii ruse, continuată în muzica de cameră din primele decenii ale secolului nostru, cunoaşte o dezvoltare consecventă.

Preocuparea principală pentru conţinutul major, expus într-o formă clară, accesibilă, străbate din cele mai realizate lucrări destinate ansamblurilor instrumentale de cameră. Substanţa melodică, factor esenţial, determinant în muzica compozitorilor, vădeşte puternice rezonanţe ale muzicii populare prin sensibilitatea compozitorului. Poziţia centrală a melodiei înlesneşte urmărirea discursului muzical, înţelegerea muzicii. Dintre formele specifice, cvartetul de coarde, sonata pentru diferite instrumente cu pian, suita instrumentală se păstrează în centrul atenţiei. Încercînd aci o trecere în revistă a principalelor realizări, observăm varietatea de stiluri, unitatea concepţiei estetice.

Serghei Prokofiev (1891—1953) poate fi considerat, datorită valorii creaţiei sale artistice, drept un clasic al muzicii contemporane. Muzica lui, de mult cunoscută şi apreciată, se bucură de o recunoaştere universală. Este suficient să ne amintim concertele pentru pian, muzica baletului *Romeo şi Julieta,* cantata *Alexandr Nevski,* sonatele pentru pian, pentru a ne forma o imagine asupra multitudinii aspectelor proprii lucrărilor acestui creator original, de mare talent şi forţă. Lirism, seninătate, încleştări dramatice ca şi umorul fin sînt expresii concretizate în imagini grăitoare, plastice, realizate cu un remarcabil simţ al formei.

Serghei Prokofiev s-a apropiat destul de tîrziu de muzica pentru ansambluri instrumentale ; o primă lucrare de amploare, scrisă pentru o formaţie mixtă de cameră, datează din anul 1924 : *Cvintetul în sol minor op. 39 pentru oboi, clarinet, vioară, violă şi contrabas.* Lucrarea se compune din şase părţi concise : *Temă cu variaţiuni ; Andante energico ; Allegro sostenuto, ma con brio ; Adagio pesante ; Allegro precipitato ; Andantino.* Acestui Cvintet puţin cunoscut îi urmează primul *Cvartet pentru coarde în si minor op. 50* (1930). Muzica aceasta surprinde prin originalitatea imaginilor, varietatea combinaţiilor armonice şi mai cu seamă ritmice. Cele trei mişcări ale primului cvartet nu sînt de loc uşoare, cer un dozaj atent, maleabilitate în cîntul de an-

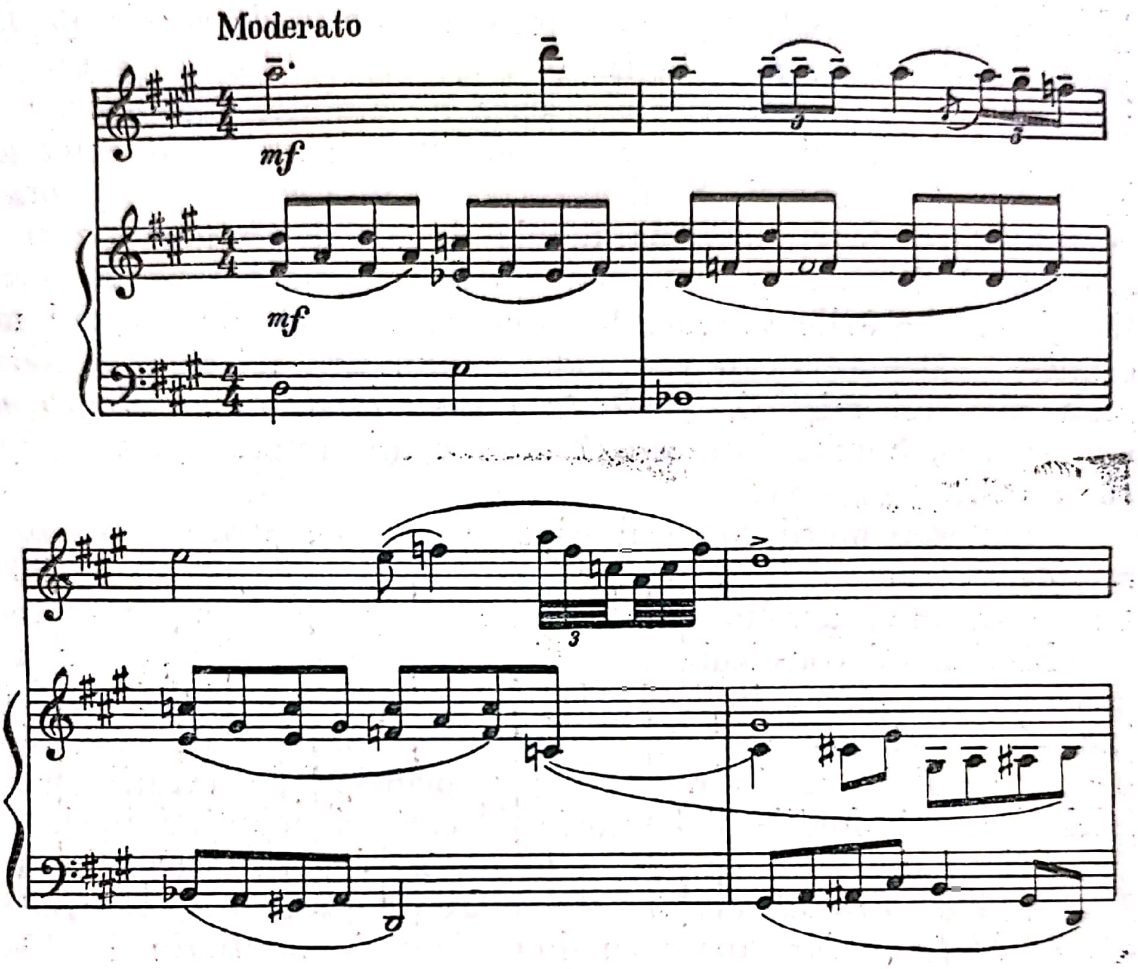
samblu. Evident, Prokofiev caută o nouă dramaturgie de cvartet, utilizînd şi o succesiune particulară de mişcări : prima parte, *Allegro*, este urmată de două părţi lente. *Cvartetul nr. 2 în fa major (pe teme kabardine), op. 92* (1941) se alătură cronologic de monumentala operă *Război şi pace* după romanul lui Tolstoi. *Cvartetul în fa major* poartă pecetea măiestriei compozitorului ; mai cu seamă partea lentă *(Adagio)* stăruie în memorie datorită atmosferei bogate, create cu mijloace relativ simple. Plasticitatea, relieful imaginii, prim-planul asigurat melodiei asigură transmiterea nemijlocită a sentimentelor exprimate.

Printre lucrările ce solicită un deosebit interes se află cele scrise pentru vioară. Amintim în primul rînd *Sonata în do major op. 56 pentru două viori*, lucrare ce se învecinează în timp cu *Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră*. Scrisă în 1932, *Sonata* reprezintă o deosebit de valoroasă investigaţie în domeniul resurselor expresive şi tehnice ale viorii. Posibilităţile însemnate, proprii acestei formaţii aparent limitate, ni se elucidează atunci cînd comparăm *Sonata op. 56* cu *Duetele* de Béla Bartók şi *Sonata* de Arthur Honegger. Numai două viori şi totuşi ce complexitate de expresii, moduri de tratare ! Prokofiev ne convinge încă o dată în plus că două instrumente egale, departe de a sugera monocromie, pot fi pe deplin valorificate, rezultînd de aci o muzică convingătoare, eficientă ; desigur, condiţia principală rămîne cunoaşterea posibilităţilor, măiestria în gradarea acestora, şi pe deasupra, desigur, talentul. Cele patru părţi ale lucrării : *Andante cantabile, Allegro, Comodo, Allegro con brio* nu trebuie să lipsească din repertoriul didactic al viorii şi violoniştii ar putea să prezinte muzică de acest gen şi în sălile de concert.

Sonatele pentru vioară şi pian de Serghei Prokofiev sînt legate de numele marelui violonist sovietic David Oistrah. *Sonata nr. 1 în fa minor pentru vioară şi pian, op. 80*, terminată în 1946, una din cele mai valoroase lucrări moderne de acest gen, impresionează prin vigoarea muzicii ; compozitorul utilizează aci succesiunea lent-repede-lent-repede, muzica se deapănă în arcade mari. Particular este discursul intens polifonic, ciclic gradat ca şi stilul violonistic, orientat spre valorificarea celor mai diferite regiuni timbrale. *Sonata nr. 2, op. 94 bis*, este transcripţia *Sonatei în re major pentru flaut şi pian, op. 94* (1943). În această ultimă perioadă de creaţie, Prokofiev a căutat şi a obţinut o simplificare a stilului său, evidenţiind o dată mai mult filonul liric al talentului său. Primele rînduri ale *Sonatei nr. 2*

Scanned with OKEN Scanner

conţin, generic, toate elementele stilului prokofievian : generozitatea melodică, varietatea modulaţiei armonice, cursivitatea excepţională a muzicii :



Transcripţia, strălucită de altfel, păstrează o seamă de pasaje şi elemente specifice tehnicii flautului, îmbogăţind substanţa în plus cu efecte coloristice de ordin violonistic. De aci rezultă o sinteză inedită. Expresia muzicii este în întregime lirică, pătrunsă de un spirit neoclasic. În mod deosebit atrag şugubăţul scherzo *(Presto)* şi finalul sclipitor. Partea lentă contrastează prin simplitatea ei maximă. Un fenomen similar de simplificare a scriiturii instrumentale, cu scopul evidenţierii substanţei emoţionale lirice, se observă şi în ultimele sonate pentru pian ale compozitorului. Grija pentru transparenţa imaginii sonore, pentru reliefarea melodiei larg desfăşurate, reiese clar în ultimele sonate pentru pian. Pe de altă parte, în *Sonata în re major pentru vioară solo, op. 115* (1947) Prokofiev face o ultimă şi importantă investigaţie în muzica destinată viorii. Dintre lucrările mai vechi se cuvine menţionat un ciclu de *5 melodii pentru vioară şi pian, op. 35 bis,* transcripţie realizată de autor (1925) după o lucrare scrisă cu cinci ani în urmă : *Cinci cîntece fără*

cuvinte pentru voce şi pian. Compozitor activ, fecund, îndreptat mereu spre surprinderea unor modalităţi noi de transmitere a emoţiei şi gîndirii artistice, Serghei Prokofiev a contribuit din plin la dezvoltarea muzicii de cameră. Capodopera sa pe tărîmul muzicii instrumentale de cameră este *Sonata în do major op. 119 pentru violoncel şi pian,* scrisă în anul 1949. Stilul şi proporţiile tind spre o artă monumentală, care ne aminteşte de *Concertul pentru violoncel şi orchestră op. 58,* lucrare scrisă cu două decenii înaintea sonatei. Scriitura concertantă de o excepţională complexitate, foarte dificilă tehnic de altfel, se menţine şi în *Sonată.* Recitativul patetic, momentele de mare tensiune emoţională, încleştările vehemente alternează cu ample secţiuni meditative, pătrunse de o profundă comunicare sufletească. Compusă din trei mişcări, *Andante grave, Moderato, Allegro ma non troppo,* Sonata interesează artistic atît interpreţii cît şi ascultătorii.

Unul din marii compozitori care a rămas strîns legat şi de muzica instrumentală de cameră este Dmitri Şostakovici (1906). Universalitatea acestui artist contemporan este impresionantă.

Muzica lui constituie un subiect mult prea vast pentru a fi creionat prin cîteva linii, depăşind proporţiile ghidului de faţă. Încercînd o introducere în problematica muzicii de cameră a compozitorului, ne îndreptăm spre principalele creaţii, paralelele între simfoniile şi lucrările de cameră neputînd lipsi.

Prima simfonie, op. 10, este o capodoperă, scrisă în anii 1924—1925. *Primul cvartet* de mare însemnătate, *al treilea, op. 73 în fa major,* apare cu două decenii mai tîrziu, în 1947, după o vastă experienţă acumulată. Etape importante în această evoluţie sînt, pe planul muzicii de cameră, *Cvintetul în sol minor op. 57 pentru pian şi cvartet de coarde* (1940), *Trio nr. 2, în mi minor op. 67 pentru pian, vioară şi violoncel* şi cele *două cvartete precursoare, op. 49 în do major* (1938) şi *op. 68 în fa minor* (1945). Adăugînd la cele de mai sus *Sonata pentru violoncel şi pian op. 40* (1934), obţinem tabloul lucrărilor principale de cameră scrise pînă la *Cvartetul nr. 3.*

Cvartetul nr. 1 apare la un an după *Simfonia V* (1937). În contrast cu monumentalitatea simfoniei, compozitorul utilizează în *Cvartet* proporţii aproape miniaturale, preferă o simplitate accentuată. Contrastele puternice, structurale în simfoniile şostakoviciene, sînt ocolite. Evident, Şostakovici caută principii noi de dramaturgie. *Cvartetul în do major* reprezintă o primă investigaţie în virtualităţile şi dificultăţile acestei muzici, fără o rezolvare deplină. Ca şi mulţi alţi compozitori, Şostakovici găseşte soluţii atrăgînd pianul în discursul de cameră. Integrat într-o

Scanned with OKEN Scanner

structură superioară, cvartetul de coarde apare adesea în interiorul *Cvintetului op. 57* ca o formaţie autonomă. Cadrul însă, în mare, îl stabileşte pianul. În *Cvintetul cu pian,* lucrarea de înaltă valoare asupra căreia vom reveni, compozitorul realizează acea largă respiraţie în muzica coardelor (ne gîndim la prima şi a treia parte a lucrării), acea simplificare şi esenţializare melodică necesară ansamblului. Experienţa tehnică se simte în *Cvartetul nr. 2,* chiar dacă elementele de suită se dovedesc stînjenitoare în unitatea stilistică a lucrării.

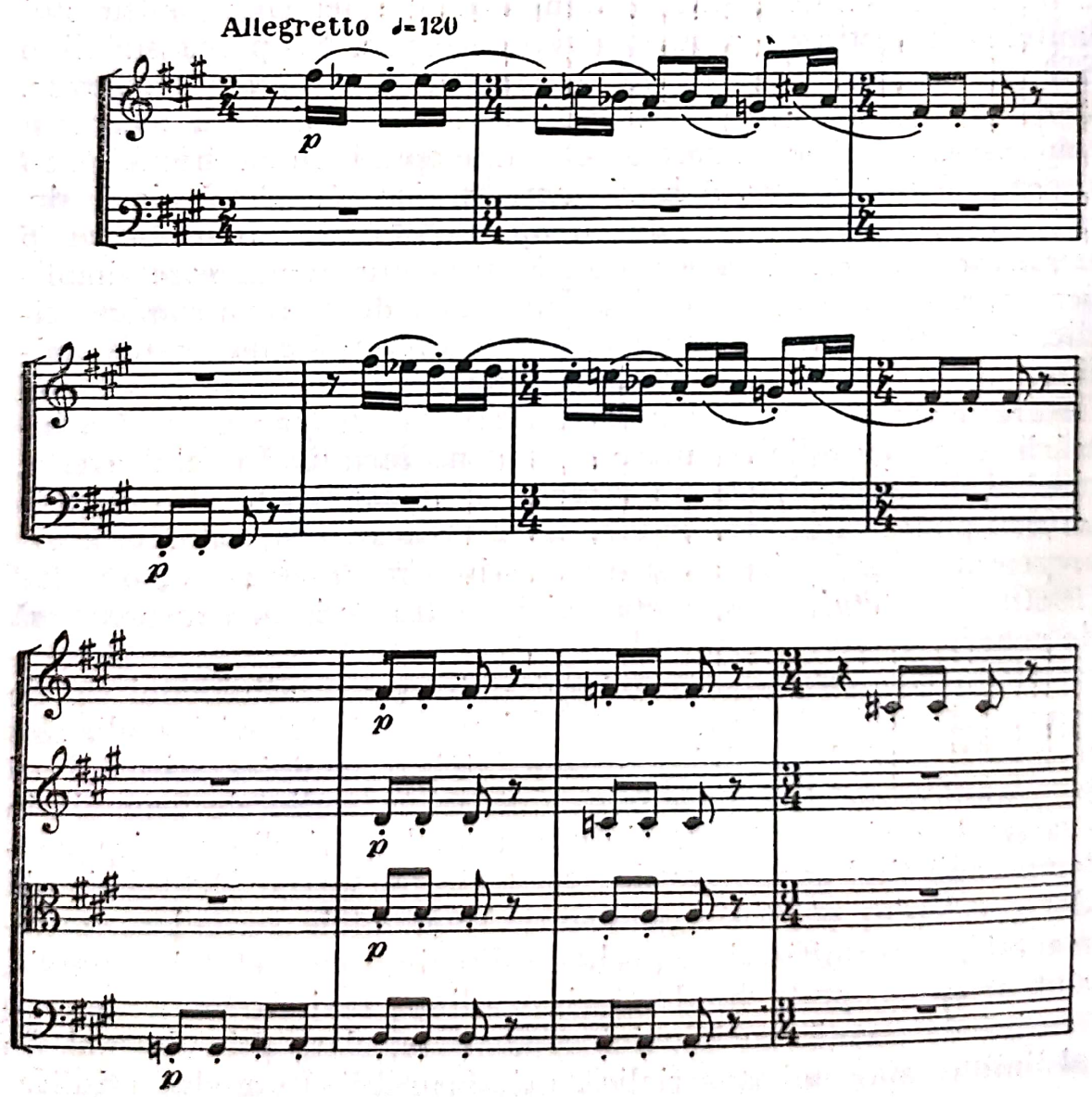
Cvartetul nr. 3 ne apare ca o dramă, de proporţii simfonice, o dramă imensă prin conflictul celor trei secţiuni mediane, precedate de un prolog liric şi încheiată prin epilogul ultimei părţi, a cincea. Simfonismul şostakovician şi concepţia inclusă în ultimele cvartete de Beethoven sînt elementele principale ale unei sinteze complexe. Cvartetul se înfăţişează ca un ciclu organic ce include o problematică ce atinge prin vehemenţa conflictului limitele de susţinere a formaţiei de coarde. Se poate stabili o analogie în acest sens cu *Marea fugă (op. 133)* de Beethoven. *Cvartetul nr. 4 în re major op. 83* (1949) reprezintă începutul unui proces de evoluţie spre o polaritate opusă. După liricul *op. 83* urmează *Cvartetul nr. 5 în si bemol major op. 92,* căruia îi sînt inerente secţiuni dramatizate iar *op. 101,* (1956), *Cvartetul nr. 6 în sol major,* desăvîrşeşte acea trăsătură dominantă spre simplificarea expresiei, a cadrului arhitectonic, de întrepătrundere ciclică : *Cvartetul nr. 6,* compus din patru mişcări constitutive, unificate de o cadenţă de încheiere, concluzivă, ce apare la sfîrşitul fiecărei mişcări în scopul sudurii întregului. În partea lentă a lucrării, o passacaglie de mare reuşită ne încîntă. În felul acesta, plecînd de la zbuciumatul *Cvartet op. 73,* compozitorul ajunge la un nou punct culminant în creaţia sa de acest gen, culminaţie reprezentată după părerea noastră prin *Cvartetul nr. 7, op. 108* (1960). *Cvartetul nr. 8,* Şostakovici l-a transcris pentru orchestră de coarde.

Prin *Cvartetul nr. 3,* autorul stabileşte profilul unui tip de cvartet deosebit de interesant. Mai mult, Şostakovici realizează un model nou al genului. Pentru a înţelege noutatea afirmată aci pe planul concepţiei, trebuie să sintetizăm tendinţele generale în cvartetul modern. Cele mai însemnate lucrări din muzica contemporană tind spre o muzică concentrată, spre o factură simplă dar pe deplin plastică, grăitoare. Amănuntele secundare, ornamentale, nesemnificative, preluate din tipul cvartetului romantic, sînt aruncate peste bord. Deci, tendinţa majoră merge spre o muzică de esenţă, cu imagini condensate, clare prin desenul fin al liniilor, spre unitatea ciclică a desfăşurării. În modalităţi dife-

Scanned with OKEN Scanner

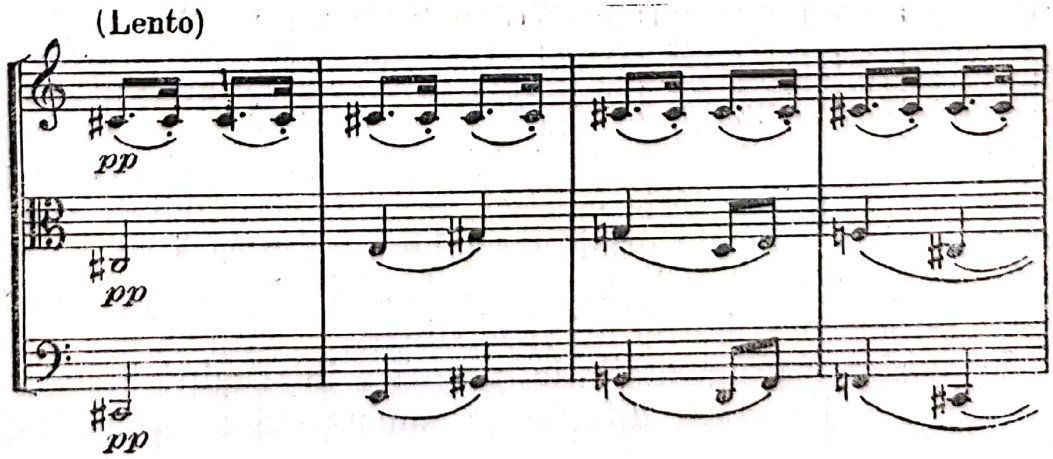
rite, această concepție, proprie cvartetelor bartokiene, celui de *al doilea Cvartet* de Enescu, străbate ca un fir conducător și ultimele cvartete de Șostakovici.

Cvartetul nr. 7 are o limpezime, o transparență a imaginii sonore care poate fi asemuită doar cu virtualitățile de acest ordin ale lucrărilor lui Haydn. Dincolo de această claritate absolută a imaginii, și am spune deasupra ei, stă profunzimea mesajului artistic, expresia sobră. Nici o clipă nu avem impresia unui divertisment sau a unei conversații spirituale ; de la început ne cuprinde suflul muzicii, mult mai sever decît denotă, la o primă lectură, prima pagină a partiturii. Sensul dinamic al muzicii se desprinde de la bun început, se perpetuează de-a lungul unei lucrări pe cît de concise pe atît de variate în imagini și expresii. Redăm în exemplul de mai jos începutul primei mișcări, *Allegretto :*

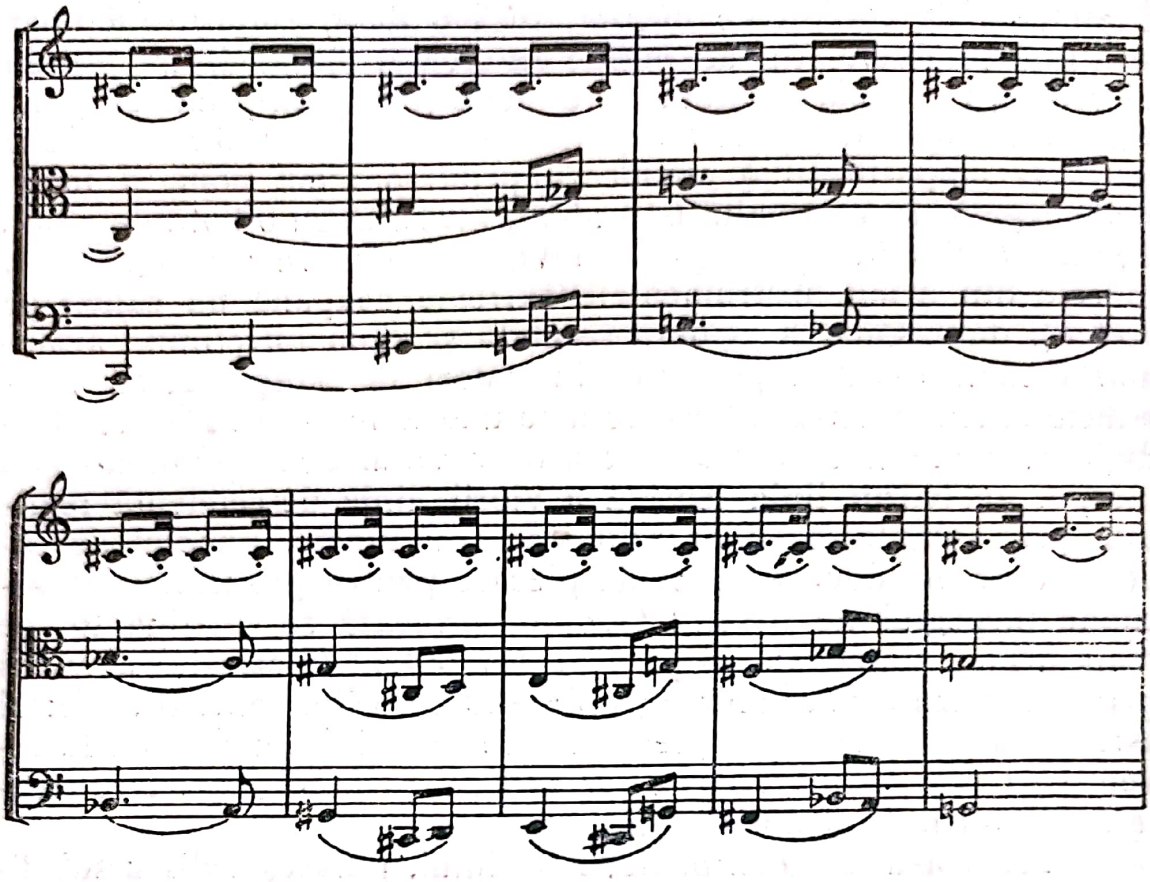


Expunerea de aci revine imediat încă o dată, amplificată doar prin linii sumare. Cît poate obține un creator matur dintr-o celulă tricordică, generică, ne arată între altele și această primă secțiune tematică. Importantă este tensiunea emoțională obținută, tensiune pe care compozitorul o atenuează printr-o temă nouă și totuși strîns legată de materialul precedent, învestită cu o notă de umor. Tema, plasată în ritmul grav al violoncelului se arcuiește larg. În cele din urmă, instrumentele extreme deapănă un canon pe aceleași date tematice, vioara secundă și viola întreținînd armonia, ritmul, pulsația perpetuă în valori de șaisprezecimi lejer punctate. Apoi întregul ansamblu se unește într-o concluzie. Gradația mijloacelor de organizare a discursului este pilduitoare. La început am văzut linia tensivă a viorii, linie descendentă realizată prin înlănțuirea unor celule de trei sunete. Punctul de cadențare de aci devine punct de plecare pentru profilul temei secunde (arpegiul de trison). Ceea ce urmează se sprijină tot pe tema primă, sintetizată în pasajul descendent (pizzicato) al viorii prime, egalizată din punct de vedere al valorilor (optimi). Efectul este întru totul nou, o expresie inedită menținîndu-se pînă la revenirea temei secunde. Partea se încheie, printr-o depărtare treptată de cadru, în sonorități diafane.

Partea a doua, *Lento,* liedul ciclului, părăsește discursul dinamic și se axează pe o coordonată epico-lirică, meditativă. Sonoritatea, care n-a fost amplă nici în prima parte, se estompează prin întrebuințarea surdinelor. Vioara secundă stabilește prin arpegiile ei climatul necesar melopeei viorii prime. Monologului viorii i se alătură coardele grave prin linia lor neutră, în cvinte paralele. Apoi instrumentele, acompaniate doar sumar prin murmurul viorii secunde, deapănă mai departe firul melosului evocator. Unitatea se păstrează pe deplin. Linia melodică de mai jos, expusă la octavă de către violoncel și violă, acompaniată prin ritmul punctat al viorii secunde, derivă tot din materialul generator al primei părți :



Scanned with OKEN Scanner



Cvartetul op. 106, în ciuda divizării în trei mişcări distincte reprezintă, în mare, o formă unitară şi totodată complexă de sonată. Finalul, *Allegro,* reuneşte cu un pronunţat sens dezvoltător toate datele tematice apărute pînă acum. Finalul aparţine polifoniei, concepută drept un mijloc de dinamizare a discursului muzical. Vehemenţa şostakoviciană se manifestă, imitaţiile şi răspunsurile strînse duc la o amplificare progresivă a sonorităţii, pînă la culminaţia în unison (trei de *forte*), puternică prin ritmul incisiv. De aci încolo se deapănă epilogul liric. Încîntător este valsul suav, gen atît de des prezent în lucrările compozitorului ; din nou, sonoritatea catifelată *(con sordino)* ajută instituirea unui climat intim, de destindere după iureşul ameţitor de înainte. Transfigurate, reapar pentru ultima oară celulele generatoare din prima parte. Conflictul s-a încheiat prin eliminarea treptată a instrumentelor, o altă caracteristică a dramaturgiei cvartetului. Violoncelul îşi pierde forţa cinetică, linia de continuitate se fragmentează, şi în cele din urmă ansamblul cadenţează pe o pedală de *fa diez* major, învăluită într-o lumină de amurg ; flacăra aceasta pîlpîie încă de trei ori şi se stinge.

În muzica instrumentală de cameră a lui Dmitri Şostakovici se remarcă trei lucrări, diferite ca importanţă şi semnificaţie :

Scanned with OKEN Scanner

Sonata pentru violoncel şi pian, Trio nr. 2 cu pian, Cvintetul cu pian. Sonata pentru violoncel şi pian, op. 40 (1934) relevă ca şi *primul Cvartet de coarde* tendinţa spre simplitatea facturii instrumentale. În prima parte, intens lirică, violoncelul cîntă, domină desfăşurarea, pianul i se alătură, acompaniază sau dialoghează. Pretutindeni, partea pianului este transparentă ; compozitorul renunţă la o scriitură pianistică luxuriantă, dînd întîietatea liniilor bogat arcuite. Partea a doua se aseamănă, prin caracterul imprimat acestui scherzo, cu o burlescă. Umorul de aci contrastează puternic cu intensitatea muzicii din partea a treia. Remarcabil este monologul iniţial al violoncelului, căruia mai tîrziu pianul i se alătură prin sumare linii complementare. Rondo-ul final include momente variate ca expresie, grotescul apare adesea, integrat într-un discurs bine echilibrat. În interiorul lui întîlnim momente de tensiune sau motorice, unite în arcul dinamic al unei lucrări ce şi-a cîştigat preţuirea interpreţilor.

Trioul op. 67 (1944) a fost compus în amintirea unui prieten al compozitorului, criticul muzical I. Sollertinski. Aşadar, un al treilea „Trio elegiac" (după lucrările lui Ceaikovski şi Rahmaninov, amintite în capitolul precedent), o lucrare în care evocarea, expresia copleşită de durere, domină. Şostakovici realizează aci un monument sonor, dînd sentimentelor personale o valoare artistică generală. Cea mai impresionantă parte este cea lentă, *Largo,* prin forţa coloanelor acordice grupate într-un ciclu de opt măsuri ce se repetă simetric pînă la sfîrşitul părţii, aidoma unei teme de passacaglie. Şi apoi, prin sinceritatea melopeei pe care o cîntă pe rînd vioara şi violoncelul.

Despre *Cvintetul cu pian op. 57* (1940) s-a scris mult. Şostakovici realizează aci o concepţie profund originală pe tărîmul cvintetului cu pian, formă cu o bogată tradiţie, cu totul independentă faţă de tipurile de dramaturgie proprii cvintetelor de Brahms, Franck sau Fauré, pentru a numi numai vîrfurile tradiţiei. Neobişnuită ca formă este chiar prima parte, *Preludiu.* Miezul lucrării îl reprezintă însă partea a doua, *Fuga.* Fuga lentă, simbolic afirmată de Beethoven în prima parte a *Cvartetului în do diez minor, op. 131* este pusă aci la baza unei meditaţii filozofice de o neobişnuită profunzime. Forma severă, realizată printr-o măiestrie graţie căreia cele mai savante combinaţii contrapunctice primesc un sens firesc, supunîndu-se întru totul expresiei, slujeşte în întregime muzica. Scherzo-ul are menirea de a separa două mişcări asemănătoare ca mişcare, deoarece partea a patra, *intermezzo,* este tot lentă. Acest intermezzo liric cu melodia sa amplă şi mai naivă în expresie se bazează pe intonaţii mai apropiate tradiţiei ruse, ne aminteşte de polifonia lui

Scanned with OKEN Scanner

Taneev. În partea a cincea, *Finale*, recunoaştem elementele optimismului viguros al muzicii lui Şostakovici. Încheierea rămîne luminoasă, majoră.

Analizele de pînă acum au căutat să evidenţieze diversitatea orientărilor stilistice prezente în muzica acestui veac. Constatăm aşadar existenţa unor filoane, diferite ca profil şi semnificaţie. Evoluţia muzicii instrumentale de cameră a impus căutări, problemele ivite au generat soluţii dintre cele mai variate. În cele ce urmează ne îndreptăm spre lucrările unei şcoli de compoziţie create de Arnold Schönberg şi dezvoltate de discipolii săi (Alban Berg, Anton Webern), urmărind particularităţile unui concept în continuă prefacere de-a lungul deceniilor.

Arnold Schönberg (1874—1951) s-a născut la Viena. Anii de adolescenţă coincid cu viaţa muzicală extrem de bogată a Vienei de atunci, marcată prin prezenţa unor mari creatori ca Johannes Brahms, Anton Bruckner, Gustav Mahler şi Richard Strauss. Schönberg asistă astfel nemijlocit la momentul culminant în muzica romantismului german tîrziu. În plus el este pătruns de muzică wagneriană, de acea „Zukunftsmusik" atît de răspîndită ca idee în acel timp. Ca punct de plecare, Schönberg este un postromantic. Acest lucru este evident în compoziţiile primei perioade de creaţie. Şi apoi, drept cea de a doua trăsătură definitorie, Schönberg este prin firea sa un liric în care subiectivismul specific romantic pulsează cu vigoare.

Sextetul de coarde *„Verklärte Nacht" (Noapte transfigurată) op. 4* (1899) constituie un exemplu elocvent pentru ţinuta stilistică proprie primelor lucrări. Ca formă, *Sextetul op. 4* se apropie mult sonatei şi poemului lisztian, reprezentînd o lucrare constituită dintr-o singură parte dar cu evidente subsecţiuni. Limbajul sonor vine din sfera lui Tristan, este pătruns de densul cromatism wagnerian. Muzica se menţine intens lirică ca expresie şi parcurge stadii diferite ce reflectă stări emoţionale situate între o meditaţie învăluită şi o pronunţată surescitare nervoasă. La baza lucrării stă o poezie din cartea *Weib und Welt* de Richard Dehmel. Muzica primeşte deci sarcina de a reda o foarte complicată analiză psihologică, de a descrie atmosfera şi conflictul poemului.

În mod evident Schönberg se preocupă de autonomizarea stilului său. Necesitatea de a sugera, de a descrie, de a reda o dispoziţie specifică a expresiei (Stimmung) îl conduce mai întîi la rezultate în domeniul culorii sonore, a timbrului şi a mixajului de timbruri. Tot în acest sens se înscrie şi tensiunea armonică, lărgirea structurilor acordice. Diversificarea tensiunilor armonice îl îndreaptă încet dar sigur spre depăşirea cadrului func-

Scanned with OKEN Scanner

ţional, urmînd de aici încolo suspendarea temporară a gravitaţiei tonale şi negarea corelaţiilor tonal-funcţionale proprii conceputului clasic. Drept o altă caracteristică poate fi stabilită tendinţa lui Schönberg spre un neopolifonism, spre o extrem de complicată articulaţie contrapunctică pe parcursul discursului muzical.

Din aceste puncte de vedere se cer privite cele patru cvartete de coarde (1904 ; 1908 ; 1927 ; 1936) ale autorului. *Cvartetul în re minor op. 7* poartă încă toate caracteristicile tipului romantic. Caracterul concertant este vizibil ca şi permanenta dinamizare a acţiunii, efectele instrumentale sînt mult reliefate. Dar lucrarea următoare are un profil aparte. *Cvartetul op. 10* include prezenţa vocii umane, în partea a treia şi a patra se fac auzite versurile poetului Stefan George *(Litanei, Entrückung)*. Deci, la fel ca şi în *Sextetul op. 4,* Schönberg accentuează, concretizează caracterul descriptiv şi programatic al muzicii. *Cvartetul op. 30* şi ultimul cvartet de coarde stau din nou sub semnul căutărilor, adîncind şi anumite laturi ale conceptului schönbergian. Stilistic, ele sînt pregătite prin *Cvintetul pentru instrumente de suflat* (1924) şi *Suita op. 29 pentru pian, clarinet* (clarinet piccolo, mediu şi bas), *vioară, violă şi violoncel* (1926). În cadrul acestor lucrări de mari proporţii, Schönberg supune noua sa metodă de compoziţie — dodecafonia — unor încercări multiple. Faţă de lucrările anterioare, ele poartă două caracteristici : starea cromatică (dodecafonică) ordonată şi polifonizarea sporită a discursului. În plus, prin *Suita pentru pian op. 25* şi *Suita op. 29 (Ouvertüre ; Tanzschritte ; Thema und Variazionen ; Gigue)* autorul se apropiase nu numai suitei barocului ca formă ci imprimă şi muzicii o anumită ţinută neobarocă.

Cvartetul op. 30 este aşadar o sinteză, lărgită printr-o nouă optică de tratare a substanţei muzicale în forme specifice de cameră. Discursul este preponderent concertant, suprafeţe cvasi orchestrale sînt prezente, toate vocile sînt antrenate într-o circulaţie febrilă. Îmbinările contrapunctice şi ritmice sînt dificile, contrastele puternice, dar scriitura instrumentală este de multe ori incomodă şi încîlcită. De asemenea, greutăţile în dozarea planurilor sonore — în reliefarea esenţialului care riscă să se piardă în noianul faptelor secundare — sînt apreciabile. Schönberg a urmărit cu stăruinţă diversificarea timbrală a ansamblului, lucru evident în ultimile două cvartete de coarde. Efectul instrumental, obţinut prin varierea modului de producere a sunetului se situează în centrul atenţiei. Este o muzică mai greu accesibilă, stufoasă adeseori datorită cantităţii mari de elemente sonore simultan expuse în cadrul măsurii. În ciuda expresiei aus-

Scanned with OKEN Scanner

tere, muzica poartă totuşi amprentele unui concept romantic, ea fiind de multe ori în contradicţie cu învelişul expresionist.

Simbioza dintre voce şi instrumente reunite în formaţii mici apăruse în muzica schönbergiană în preajma anului 1911, prin compoziţia *Herzgewächse, op. 20* (voce de sopran, celestă, harmoniu, harpă, versuri de M. Maeterlinck). Lucrarea, cu un spectru timbral neobişnuit, reprezintă treapta pregătitoare ce duce la ciclul *Pierrot Lunaire op. 21* (1912) pe versuri de Albert Giraud în traducerea lui O. E. Hartleben. *Pierrot Lunaire* — o lucrare tipic expresionistă — este scrisă pentru următorul ansamblu : voce (Sprechgesang), flaut, flaut piccolo, clarinet şi clarinet bas, vioară, violă, violoncel şi pian.

În ultima perioadă de creaţie, Schönberg îşi simplifică mult stilul, muzica sa se ridică la nivelul unei sinteze cuprinzătoare. Acesteia îi aparţin, între altele, *Trioul de coarde op. 45* (1946) şi *Fantezia op. 47 pentru vioară şi pian* (1949—1951).

Alban Berg (1885—1935) a devenit în anul 1940 discipol al lui Schönberg şi îşi continuă studiile pînă în anul apariţiei primului *Cvartet de coarde, op. 3* (1910). La această dată, romanticul Berg acceptă lărgirea şi depăşirea conceptului armonic tradiţional. Cele două mişcări ale *Cvartetului,* asemănătoare din punct de vedere al construcţiei sonatei şi rondo-ului variat, sînt scrise într-un limbaj cromatic şi liber. Şi pe planul expresiei Berg rămîne legat de conceptul romantic. Sonorităţile *Cvartetului* sînt ample, orchestrale aproape (ca la Schönberg), scriitura densă abundă în efecte. Se cuvine remarcat faptul că la Berg — ca de altfel şi la Schönberg şi Webern — efectele percutante, dure ca şi sonorităţile nedefinite sau detimbrate, contrastele nemijlocite şi incisive găsesc o frecventă utilizare în cîntul ansamblului de cvartet. De aici vin o seamă de aspecte noi ce se încetăţenesc în acest gen, determinînd un profil aparte al lucrărilor.

Capodopera lui Alban Berg pe tărîmul muzicii instrumentale de cameră, impunătoare prin forţa expresiei ca şi prin sclipitoarea ţesătură cvartetistică, este desigur *Suita lirică pentru cvartet de coarde,* scrisă în anii 1925—1926. Mai mult, ea reprezintă una din creaţiile cele mai de seamă de acest gen apărute în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Suita lirică poate fi considerată drept una din marile sinteze obţinute în cvartetul modern. Ea include o seamă de aspiraţii prezente în literatura vremii, compozitorul dezvoltă în mod creator o nouă dramaturgie şi asigură lucrării sale o desăvîrşită ţinută artistică. Aspectul concertant se menţine pretutindeni, vocile sînt puternic individualizate fără a periclita unitatea ansam-

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA Centrală Regională IAȘI

blului. De asemenea, paleta timbrală este de-a dreptul luxuriantă şi, în ciuda dificultăţilor tehnice, deosebit de mari, muzica pare firească. Toţi factorii înmănunchiaţi în această complexă partitură se subordonează unui scop : mijlocirea expresiei, a mesajului artistic sugestiv şi profund uman. Lirismul de aici este de o sinceritate cuceritoare, prin intermediul structurii sonore Berg reuşeşte să comunice, să emoţioneze.

Muzician autentic, Alban Berg se situează deasupra rigorilor impuse de un concept exclusivist. În componenţa limbajului său intră elementele de obîrşii diferite, se contopesc însă într-o unitate superioară şi stilistic întru totul originală şi organică. Aceste particularităţi sînt de asemenea vizibile în *Concertul pentru vioară şi orchestră* (1935) ca şi în *Concertul de cameră pentru vioară, pian şi 13 instrumente de suflat* (1925). Bun cunoscător al legilor specifice muzicii de cameră, Berg adoptă principiile acestui gen în lucrări şi forme diferite, asigurîndu-le un spor de plasticitate, claritate şi eficienţă sonoră.

Ca şi Alban Berg, Anton Webern (1833—1945) a fost între anii 1904 şi 1910 elevul lui Schönberg ; în aceşti ani se formează o strînsă legătură de prietenie între cei trei muzicieni. Pe tărîmul creaţiei însă drumurile se despart, Webern se dezvoltă în altă direcţie ; adîncind consecvent conceptul cromatic schönbergian el elaborează un concept propriu de compoziţie şi devine exponentul principal al unui curent nou în ansamblul muzicii moderne.

Unele particularităţi ale stilului webernian apar încă în preajma primului deceniu, de pildă în *op. 5, Fünf Sätze für Streichquartett*. Conceptul tonal lărgit se menţine prezent, dar Webern se preocupă în mod deosebit de exprimarea concisă, urmăreşte să obţină densitatea maximă a structurii. Tatonările ce au drept scop conturarea unor noi principii de organizare a formelor sînt evidente, deşi prima parte stăruie asupra tradiţionalei forme de sonată.

Webern a fost înzestrat cu două însuşiri : cu o remarcabilă capacitate de a construi structuri sonore şi cu un simţ dezvoltat al culorii. Ca şi Schönberg, Webern caută elementele şi temeiul unei noi ordini sonore, necesare în urma negării conceptului clasic. Experimentele se deapănă deopotrivă pe planul piesei instrumentale — *4 Stücke für Violine und Klavier ; 3 Stücke für Cello und klavier* — ca şi pe cel al cvantetului de coarde — *6 Bagatellen für Streichquartett* —. Aici se efectuează trecerea spre o exprimare aforistică, austeră, formele tradiţionale sînt înlocuite prin mişcări scurte puternice contrastante. Lumea sonoră este nouă : ceea ce domină este culoarea, ridicată la funcţiunea

Scanned with OKEN Scanner

unui factor principal. Sublinierea funcțională a coloritului devine însăși principiu de construcție : în ciclul *6 Bagatellen für Streichquartett op. 9* liniile principale (tematice) sînt adesea fragmentate, distribuite la mai multe instrumente. De aici rezultă o caracteristică imprimată melosului, numită *„Klangfarbenmelodie"*, melodia în culori. De asemenea Weber renunță din ce în ce la un travaliu cu baza armonică în favoarea unor deosebit de complicate procedee contrapunctice ce se înscriu în sfera contrapunctului linear.

Principiile de construcții se adîncesc și în mai multe cicluri de lieduri. Aici vocii i se alătură mici formații instrumentale, vocea se integrează în discursul formației primind ea însăși o anumită funcție instrumentală. Simbolismul sonor, exprimarea metaforică stau în centrul atenției și determină ținuta stilistică a ciclurilor cu piese scurte.

Totuși, Webern tinde să utilizeze cuceririle sale și în forme mai ample. Astfel *Trioul op. 20 pentru vioară, violă și violoncel* (Universal-Edition, Wiena, 1928) cuprinde două mișcări preponderente, concepute în formă de sonată. Aici se evidențiază concepția autonomă a compozitorului. Dacă pentru Schönberg șirul de douăsprezece sunete reprezenta o succesiune melodică (tematică), Webern concepe acest șir drept o succesiune de proporții, iar proporțiile selectate determină structura sonoră în ansamblul ei. Principiile simetriei — simetrie verticală (armonică) și orizontală (melodică) — devin determinante în procesul de organizare a formei muzicale. Astfel se formează cu timpul liniile directoare ce pregătesc conceptul dodecafoniei seriale. În *Trioul op. 20* dificultățile de înțelegere și mai cu seamă de execuție sînt deosebit de mari. Poziția intelectualistă a compozitorului este evidentă, de asemenea caracterul accentuat experimental imprimat partiturii face ca interesul pentru muzica ei să fie mai redus.

Lucrarea următoare aduce o muzică limpezită, mai pregnantă și convingătoare. *Trioul op. 20* pregătește în multe privințe *Simfonia op. 21* (1928). Aici sînt însumate o seamă de concluzii privitoare la modul de tratare a noii substanțe (dodecafonică), lucrarea constituind o amplă sinteză a investigațiilor în domeniul culorii instrumentale. Mai cu seamă muzica senină a primei mișcări reflectă această atitudine. În partitura *Simfoniei* sînt înscrise următoarele instrumente : clarinet, clarinet bas, doi corni, harpă și cvartet de coarde. Sub raportul tehnicii utilizate, *Simfonia op. 21* se înscrie în sfera genului de cameră ; însuși discursul instrumental, gama timbrurilor și a intensităților reflectă o manieră specifică de cameră. Ca și *Trioul* anterior, *Simfonia*

Scanned with OKEN Scanner

este concepută în două mişcări. Prima parte, calmă, este organizată în genul unui dublu canon larg arcuit iar cea secundă se compune din şapte variaţiuni concertante.

Tot mai mult, Webern tinde să obţină o organizare integrală a structurii sonore, o deducere a tuturor factorilor — durate, culori, intensităţi — din caracteristicile unui material (serie de sunete) generator. Seria de sunete îşi extinde astfel semnificaţiile iniţiale, devine principiu ordonator şi determinant în conceperea muzicii. Absolutizarea unor aspecte duce la adîncirea atitudinii constructiviste pe planul creaţiei.

Aşa se explică influenţa pe care a exercitat-o Webern asupra multor compozitori apuseni. Evident, experimentul sonor se deapănă la Webern adesea pe tărîmul muzicii instrumentale pure ; de aici a rezultat şi un stil, un mod particular de tratare a substanţei. Aici se află punctele de sprijin de la care pleacă mai mulţi compozitori contemporani, pe acest teren se află izvoarele muzicii postweberniene. De pildă Karlheinz Stockhausen (1928). — *Kontrapunkte* pentru 10 instrumente, *Zeitmasse* pentru cinci instrumente de suflat din lemn — Pierre Boulez (1925) — *Structures* pentru două piane sau cunoscuta compoziţie *Le marteau sans maître* — Luigi Nono (1924) — *Incontri* pentru 24 instrumente — Hans Werner Henze (1926) — *Cvartete de coarde, Cvintet pentru instrumente de suflat* — şi alţi compozitori din tînăra generaţie au preluat tendinţa spre organizarea integrală a imaginii sonore. Evident, pe parcursul acestei dezvoltări, constructivismul şi latura formală se accentuează tot mai mult. În cele din urmă structura determinată în toţi parametrii ei include pînă şi contrariul : prezenţa întîmplătorului, prevăzut de compozitor cu o oarecare probabilitate. De pildă în *Zeitmasse* de Karlheinz Stockhausen se găsesc suprafeţe aleatorice, dirijate de compozitor : prin varierea vitezei de parcurgere (diferită la toate instrumentele) profilul sonor se relativizează. Există puncte de reper în care instrumentele se regrupează, continuîndu-şi discursul riguros determinat. Iată aşadar o sumă de procedee întemeiate pe calculul care se infiltrează şi în genul muzicii instrumentale de cameră.

*

Cartea de faţă nu are pretenţia de a epuiza toate problemele inerente muzicii instrumentale de cameră. A realiza un compendium complet, la zi, incluzînd totalitatea lucrărilor, rămîne o idee temerară, greu realizabilă. Cantitatea de informaţie, necesară alcătuirii unei astfel de lucrări, este de-a dreptul imensă. Am încercat cuprinderea muzicii create de-a rîndul unui şir de

Scanned with OKEN Scanner

secole, urmărind drumul ascendent al muzicii instrumentale de cameră din momentul constituirii ei ca gen de sine stătător, major în cadrul edificiului măreț al muzicii culte. Punctul de greutate, asupra căruia am revenit mereu, l-a constituit interpretarea estetică a fenomenului muzical în complexitatea lui. Urmărind, o dată cu lucrările supuse analizei, evoluția istorică a muzicii instrumentale de cameră, am ajuns în miezul contemporaneității. Poate niciodată, problemele muzicii n-au fost mai acute ca acelea inerente muzicii noastre.

Evident, ghidul își are limitele sale. Lucrările unor remarcabili compozitori contemporani de pretutindeni, vîrstnici și tineri, au rămas în afara analizelor de față. Observațiile noastre se opresc în general în jurul împlinirii primei jumătăți a secolului nostru. Desigur, evoluția muzicii instrumentale de cameră continuă pe toate meridianele globului pămîntesc. Astfel acestui gen de esență compozitorii de pretutindeni îi asigură în permanență continuitatea. Tradiția și inovația, împletindu-se pentru a nenumărata oară în istoria muzicii, înlesnesc pe toate continentele lumii ivirea unor noi lucrări, realizate cu măiestrie și la nivelul cerințelor și sensibilității omului contemporan.

Și acum ajungem la al doilea motiv care impune o limitare : analiza incumbă judecata de valoare, și aceasta la rîndul ei cunoaștere. O cunoaștere solidă, în profunzime, permițînd judecarea lucrărilor în contextul întregii creații a unui autor. Cunoașterea unor lucrări izolate, chiar dacă ne plac în mod deosebit, nu ne îngăduie concluzii stilistice cît de cît generalizatoare. Interpretarea muzicologică impune obținerea unei perspective istorice, minimă dar totuși existentă, față de fenomenul supus analizei. Prezentînd, mereu cu partitura respectivă în față, lucrările incluse în acest ghid, am căutat să apropiem cititorii față de comorile muzicii universale de cameră. Oprindu-ne aici, sperăm să continuăm mai tîrziu, observațiile asupra muzicii contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Momente din istoria muzicii româneşti instrumentale de cameră

Privită în ansamblul culturii muzicale româneşti, muzica instrumentală de cameră ocupă astăzi un loc însemnat, de frunte. Literatura existentă, deosebit de variată din punct de vedere al problematicii şi a modalităţilor specifice de realizare, include lucrări de certă valoare, trainice şi de răsunet, înzestrate cu o remarcabilă forţă emoţională.

În paginile acestui gen de esenţă se adună ca într-un focar puternic cele mai diferite aspiraţii spre dobîndirea unei arte originale, expresive, elaborate la nivelul cerinţelor legitime. Cele mai însemnate lucrări reflectă traiectoria parcursă în ţara noastră de acest gen, de la năzuinţele compozitorilor înaintaşi pînă la preocupările stilistice şi estetice proprii creatorilor de astăzi.

Înregistrăm acum pulsul unor ani în care interesul pentru cele mai diferite forme ale genului instrumental de cameră a fost deosebit de viu. În decursul ultimelor două decenii sesizăm o apropiere colectivă a compozitorilor faţă de problemele stilului de cameră. Modalitatea camerală de exprimare a emoţiei artistice dobîndeşte o amploare deosebită, devine o necesitate iar ritmul dezvoltării creşte vertiginos. Diversificarea stilurilor şi a conceptelor de organizare se instituie drept un fenomen firesc, se accentuează continuu.

CAPITOLUL X

Cvartetul de coarde, suita, sonata pentru cele mai diferite instrumente, lucrările pentru formaţii mixte şi ample devin cîmpul unor experimentări şi unor dezbateri aprinse. Experienţa personală şi colectivă a pregătit apariţia noului pe alte trepte, cu alte însuşiri. Astfel

printr-un număr foarte mare de lucrări, scrise într-un timp relativ scurt, se asigură genului de cameră acel aspect pronunțat de continuitate, absolut necesar în dezvoltarea unei școli de compoziție.

Premisele acestei înfloriri fără precedent în muzica românească de cameră le-a creat George Enescu. El a luminat drumul, a deschis porțile, înscriind în filele cărții de aur ale muzicii românești primele și cele mai însemnate capodopere aparținînd genului instrumental de cameră. Prin creațiile sale atît de măiestrite, George Enescu asigură muzicii românești intrarea în circuitul muzicii universale.

Două fapte de maximă importanță îi datorează muzica românească de astăzi. În primul rînd, George Enescu depistează, cunoaște și însumează fenomenele prezente în muzica din preajma secolului al XX-lea, obține sinteza organică a întregii experiențe majore dobîndite de muzica apuseană pe tărîmul stilului de cameră. Definindu-și prin această viziune clară de ansamblu un concept propriu și original în toate laturile sale, Enescu devine unul din cei mai de seamă exponenți ai stilului modern de cameră. În al doilea rînd, George Enescu realizează în al treilea deceniu acea exemplară simbioză dintre substanța și simțirea specific românească expusă în forme particulare, solide și originale, ancorate în cele mai bune tradiții ale genului. Mărturie a acestor strădanii și depline reușite stau *Sonata a III-a — „în caracter popular românesc" — pentru pian și vioară, op. 25* (1926) ca și toată constelația de lucrări pînă la *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op. 33* (1954).

Ne aflăm așadar pe solul unei tradiții constituite ; întrezărită de compozitorii înaintași, afirmată de George Enescu și de alți creatori de seamă care s-au pus în slujba formării unei școli românești de compoziție, dezvoltate prin investigațiile și eforturile compozitorilor de astăzi, vîrstnici și tineri.

Încercăm să reconstituim drumul istoric parcurs de muzica românească instrumentală de cameră, răsfoind partiturile și insistînd asupra principalelor momente.

Cercetînd istoria muzicii universale am văzut cum de atîtea ori preocupările pentru genul muzicii instrumentale de cameră se fac simțite mai tîrziu, apărînd pe temeiul unor experiențe prealabile dobîndite în alte genuri de creație. Luminismul, curent puternic în literatura românească din prima jumătate a secolului trecut, trezise la viață forțele creatoare, lărgind orizontul cunoașterii, dînd un puternic imbold gîndirii autohtone. În acest context se situează și geneza muzicii românești culte. Este momentul hotărîtor a luărilor de contact : muzica apuseană, în

Scanned with OKEN Scanner

special cea de operă, pătrunde acum în mai mare măsură în Țările Românești ; apoi, o seamă de muzicieni își fac studiile de specialitate în marile centre europene, Viena și Paris. Astfel se formează condițiile inaugurale pentru schițarea unei activități creatoare. Încercările, răzlețe mai întîi, devin mai statornice, cîștigă în importanță, profilul particular al producțiilor componistice se adîncește.

Secolul al XIX-lea este leagănul școlilor naționale. Pretutindeni compozitorii caută să valorifice în creații proprii elementele intonaționale specifice poporului lor. Această trăsătură se oglindește cu claritate de pildă în *Uvertura națională* de Alexandru Flechtenmacher (1823—1898), scrisă în anul 1846. Totodată crește interesul pentru poezia și cîntecul popular. Am văzut cum muzicienii romantici din țările apusene notează cu grijă melodiile de acest gen, cuprinzîndu-le în colecții. Această preocupare de seamă, o vedem și în *Collection de chansons moldaves* de Alexandru Flechtenmacher, publicată la Iași în anul 1846. Depășindu-se faza simplei notații a cîntecului, compozitorii caută să alăture vocii un acompaniament stilizat de pian. Rezolvarea particularităților intonaționale de tip modal începe să intre în sfera preocupărilor. De aici pînă la ideea de a prelucra, de a stiliza și dezvolta cîntecul și jocul de proveniență populară nu este decît un pas. Și el se efectuează.

În anii următori, la hotarul dintre cele două jumătăți ale secolului al XIX-lea, vodevilul, opereta, apoi chiar opera se impun în centrul atenției. De pildă Flechtenmacher scrie lucrări scenice pe librete realizate de Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu sau Matei Millo. Teatrul și muzica se împletesc într-o unitate strînsă, rolul muzicii crește.

Primii compozitori români sînt prin formația lor profesională instrumentiști, activizînd în mod hotărît viața muzicală. Flechtenmacher studiază tehnica viorii în anii 1834—1840 la Viena sub îndrumarea lui Joseph Böhm și Joseph Mayseder, muzicieni de renume, iar Eduard Caudella (1841—1924) este discipolul violoniștilor Hubert Ries (Berlin), Henri Vieuxtemps și Delphin Alard (Paris) între anii 1855—1858. În vederile acestor violoniști concertiști se situează și piesa de gen, parafraza de virtuozitate atît de mult gustată la acea vreme ; dovada o constituie lucrarea lui Eduard Caudella intitulată : *Fantaisie brillante pour le violon avec accompagnement de piano sur des airs nationaux roumains* (1863). De asemenea Th. Burada (1839—1923), elevul lui Delphin Alard (Paris 1861—1865), compune lucrări cu caracter didactic pentru vioară ; la loc de frunte se cer menționate cele *12 studii pentru vioară.*

Scanned with OKEN Scanner

Prin aceste strădanii s-au ivit factorii pregătitori, creîndu-se acel climat favorabil ce înlesneşte apariţia unor lucrări instrumentale de cameră. Este probabil ca istoriografii, descifrînd cu grijă materiale aflate în arhive şi biblioteci, să desluşească preocupări în această privinţă mai vechi, mai îndepărtate în timp. Totuşi, genul instrumental de cameră se conturează ca atare la noi în cea de a doua parte a secolului trecut, prin lucrările înaintaşilor muzicii româneşti. Noul, tendinţa spre conturare a unei arte cu profil românesc, se realizează treptat, în ciuda inconsecvenţelor stilistice inerente începutului.

Unul din pionierii acestui gen a fost George Stephănescu (1843—1925). *Sonata pentru pian* ca şi *Sonata pentru violoncel şi pian*, scrise în deceniul al şaptelea, sînt mărturii ale unui muzician entuziast, dornic de a pătrunde în universul marilor forme ale genului instrumental de cameră. Ele reflectă încă o poziţie naivă, tratarea este mai mult rapsodică însă spiritul muzicii româneşti răzbate în multe pagini. Este un real început de drum, valoros datorită ţelului urmărit.

Studiul muzicii, prin intermediul lui Eduard Wachmann (Conservatorul din Bucureşti, 1864—1867), Henri Réber şi Ambroise Thomas (Conservatorul din Paris, 1867—1871) îi pune la îndemînă o cunoaştere aprofundată şi duce la stăpînirea limbajului muzical ca şi a formelor specifice. Astfel compozitorul dă la iveală, în timpul studiilor de la Paris, mai multe lucrări ample pentru formaţii de cameră : *Octetul în sol major pentru coarde şi suflători, Cvartetul de coarde în fa major.*

Două trăsături se impun atenţiei. În primul rînd compozitorul caută diversificarea timbrală a ansamblului. Această sugestie vine din muzica franceză. În jurul anului 1870 George Stephănescu face cele mai felurite investigaţii în domeniul registraţiei şi culorii instrumentale, obţine contraste prin opunerea instrumentelor de coarde faţă de cele de suflat, atrage în astfel de asocieri şi pianul. Partiturile vădesc o bună cunoaştere a posibilităţilor instrumentale, dezinvoltură în tratarea acestora. Pe de altă parte interesant este faptul că substanţa muzicală, abundentă în inflexiuni proprii muzicii populare, îl depărtează pe compozitor de la modelele vremii, determinînd o accentuată tratare rapsodică. Spiritul inovator — chiar dacă anumite neajunsuri se fac simţite pe planul construcţiei şi al limbajului — este prezent, imprimă muzicii o anumită ţinută : expresia este preponderent lirică, idilică, purtînd o notă pastorală. Elementele divertismentului şi a stilului galant, înţelese într-un sens clasicizant, stăruie în această muzică. Aceste lucrări timpurii se înscriu în sfera emoţionalităţii româneşti, surprinsă de compozitorii înaintaşi în cele

Scanned with OKEN Scanner

mai diferite sectoare de creaţie. În acest sens ele marchează punctul de plecare a unei tradiţii.

Desigur, judecînd prin comparaţii, conceptul rapsodic a reprezentat o stavilă în realizarea unor lucrări scrise la nivelul modelelor apusene ale genului. Totodată însă dispunerea rapsodică a discursului muzical a înlesnit includerea şi valorificarea intonaţiilor româneşti, dorinţă legitimă şi fapt istoriceşte necesar. Integrarea organică a acestor elemente intonaţionale în structura formelor măiestrite, bazate pe o dramaturgie complexă, s-a înfăptuit de-a lungul deceniilor următoare. George Stephănescu conturase datele problemei. Rezolvările nu s-au lăsat prea mult aşteptate.

Din ce în ce mai mult, lucrările scrise pentru ansambluri de coarde se înmulţesc. Cvartetul de coarde începe să-şi exercite atracţia. Aici compozitorii îşi vor măsura forţele, se vor preocupa de ţinuta instrumentală şi omogenitatea ansamblului, urmărind dezvoltarea şi arcuirea liniilor tematice. Evident, în lipsa unei experienţe trăite, compozitorii sînt încă dominaţi de exigenţele acestui gen. Printre cei ce s-au apropiat cvintetului de coarde se numără Ciprian Porumbescu (1853—1883) cu cele două lucrări scrise în 1875. *Balada pentru vioară şi pian,* scrisă cinci ani mai tîrziu, şi apoi opereta *Crai-Nou,* aveau să cucerească inimile unui public larg, încununînd eforturile unei vieţi zbuciumate.

Constantin Dimitrescu (1847—1928) poate fi privit drept iniţiatorul cvartetului românesc de coarde. Violoncelist, elevul marilor pedagogi C. Schlesinger (Viena) şi Auguste Franchomme (Paris), apoi fondatorul primei formaţii de cvartet din România (1880), Constantin Dimitrescu s-a dovedit a fi un consecvent promovator al acestui gen dificil şi complex. Cele şapte cvartete de coarde compuse de-a lungul a patru decenii (1883—1923) dovedesc cu prisosinţă o bună cunoaştere a legilor cvartetului. Formele sînt echilibrate, bine construite, colaborarea dintre vocile ansamblului denotă experienţa interpretului, ochiul şi gustul acestuia. Constantin Dimitrescu cultivă cu preferinţă o muzică senină, clasicizantă, idilismul romantic este prezent, nelipsind însă nici momentele mai dense, expresia dramatizată şi mai profundă. Modelul său pare a fi cvartetul haydnian din perioada medie, transparent, îmbogăţit însă cu trăsături romantice ce par a veni din sfera tipului mendelssohnian. Intonaţia românească, stilizată, discret infiltrată sau dimpotrivă larg expusă, se face auzită. Multe pagini stau sub semnul piesei de gen, înrudite ca expresie cu *Serenada* sau *Dansul ţărănesc* ale autorului (ambele fiind scrise pentru violoncel şi pian). Fără îndoială, în ciuda eclectismului inerent muzicii sale, Constantin Dimitrescu a reuşit să

Scanned with OKEN Scanner

contureze un stil, tendința inovatoare nu i-a fost străină. Totuși, sub aspect tematic și de scriitură, compozitorul rămîne în urmă, neținînd pasul cu ritmul intens al dezvoltării. Tipărite la vremea lor de către Editura C. G. Röder din Leipzig, cvartetele compozitorului — mai cu seamă primele — au contribuit în bună măsură la dezvoltarea gustului pentru astfel de creații în țara noastră, marcînd o etapă în evoluția genului.

Eduard Caudella și-a extins preocupările asupra diferitelor genuri muzicale. În domeniul muzicii instrumentale de cameră, compozitorul a dat la iveală o singură lucrare amplă, bine cunoscută astăzi : *Cvartetul cu pian* (1914). Muzica aceasta avîntată și saturată de o armonie abundentă, situată pe linia romantismului tîrziu, pătrunsă de o tematică generoasă dar epigonică sub aspectul facturii, ne arată calitățile ca și limitele stilistice proprii unui muzician entuziast. Discursul instrumentelor de coarde (vioară, violă și violoncel) trădează preferințele violonistului Caudella în domeniul coloristicii și registrației variate. Lucrarea stă sub semnul unui pronunțat spirit concertant și prin profilul ei se apropie direcției stilistice indicate de Brahms. George Enescu, în semn de cinstire a dascălului de odinioară, îi dedică decenii mai tîrziu lui Eduard Caudella una din cele mai însemnate creații din literatura românească a genului : suita *Impresii din copilărie, pentru vioară și pian, op. 28* (1940). Nu este numai un omagiu ; gestul enescian pare a sublinia locul și importanța lui Eduard Caudella în dezvoltarea muzicii românești.

Muzica de cameră, cultivată în cercuri restrînse, se impune tot mai mult pe estrada de concert, în cadrul programelor mixte de la începutul secolului al XX-lea. Numărul muzicienilor antrenați în recitale crește în Capitală cît și în principalele orașe ale țării, influențînd sau determinînd formarea vieții muzicale. De la producția cu caracter ocazional, muzica instrumentală de cameră începe să se statornicească în preocupările compozitorului. Faza premergătoare se încheiase, se cerea depășită. Saltul calitativ devenise o necesitate. În acest context apare creatorul înzestrat cu imense resurse : George Enescu.

Astăzi, prin perspectiva anilor, dispunem de cunoașterea întregii creații enesciene. De fiecare dată ne uimesc și ne copleșesc semnificațiile acestor comori. În sonate, cvartete, în muzica destinată celor mai diferite ansambluri de cameră, Enescu construiește o lume sonoră plină de idei, însuflețită și trainică, sclipitoare și înzestrată cu farmecul ineditului. Muzica enesciană, sublimă prin expresia ei firească și adînc trăită, făurită cu trudă și abnegație, este expresia unei aspirații spre perfecțiune. Văzută în ansamblul ei, opera lui George Enescu denotă o unitate și o

Scanned with OKEN Scanner

consecvență stilistică aproape singulară în tabloul atît de contradictoriu al muzicii moderne. Universalitatea acestei arte este un fapt real, la fel ca și certa apartenență la cultura românească. George Enescu împlinește printr-o muncă neobosită și printr-o cugetare mereu trează cele mai înalte aspirații artistice, elaborînd capodopere ce răsună astăzi pe toate meridianele globului, încetățenindu-se în repertoriul marilor interpreți ai timpului nostru.

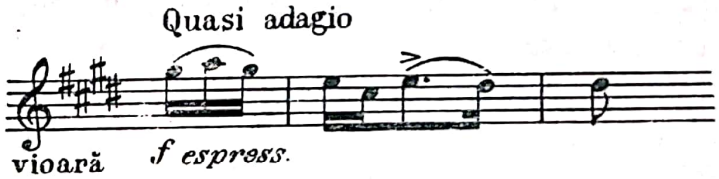
În dubla calitate de compozitor și interpret, George Enescu s-a pus în slujba propășirii muzicii instrumentale de cameră timp de mai bine de cinci decenii. Prima lucrare și ultima lucrare de acest gen — *Sonata pentru pian și vioară* (1897) și *Simfonia de cameră* pentru 12 instrumente soliste op. 33 (1954) — sînt realizate la o distanță de 57 de ani. Și ceea ce se înscrie în interiorul acestui arc uriaș reprezintă un șir de capodopere, lucrări din cele mai diferite genuri, purtînd pecetea unei arte specifice și profund originale. George Enescu înscrie în tezaurul muzicii lucrări de mare valoare, pline de umanism, sensibilitate contemporană și măiestrie desăvîrșită.

George Enescu reușește să apropie și să contopească în creația sa, chiar și în cea timpurie, două concepte bine delimitate în muzica romantică : conceptul concertant și cel de cameră. Întrepătrunderea este perfect organică iar actul de compensare îmbogățește, dînd naștere noului, realizîndu-se, pe parcursul dezvoltării, un echilibru și o vitalitate a construcției, o plasticitate și eficiență a celor mai mici detalii instrumentale, puse toate în slujba expresiei, a ideii muzicale. Stilistic, găsim o seamă de elemente comune, prezente deopotrivă în primele lucrări de cameră — *Sonatele op. 2 și op. 6, Octetul op. 7, Dixtuorul op. 14* — sau aparținînd genului concertant — *Variațiunile pentru două piane op. 5, Piesă de concert pentru violă și pian* și alte lucrări pentru diverse instrumente, piese de proporții reduse. Compozitorul caută și găsește un drum propriu, pătrunde în profunzimea proceselor muzicale printr-o cunoaștere deosebit de vastă, enciclopedică pe tărîmul muzicii, realizînd lucrări tot mai importante.

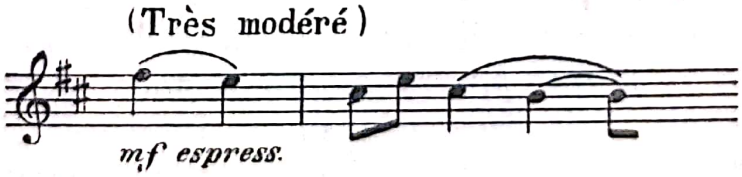
Sonata în re major pentru vioară și pian op. 2 este un real început de drum. Prin formația sa ca interpret și compozitor, George Enescu evoluează mai întîi pe linia romanticilor tîrzii, francezi și germani. Cunoscînd literatura violonistică și tainele cele mai adînci ale instrumentului, compozitorul dezvoltă în creația sa mai întîi o violonistică viguroasă, efervescentă, cu elemente brahmsiene și franckiene, dar asimilate organic într-o muzică vădit personală. Să urmărim contextul în care apare, încă în anii de studii de la Paris, *Sonata în re major*. Enescu asistă nemijlocit

Scanned with OKEN Scanner

la momentul culminant în muzica germană romantică de cameră şi totodată la marea înflorire ce începuse de curînd în muzica franceză. În deceniul al nouălea al secolului trecut, *Sonata în la major pentru vioară şi pian* de César Franck era chintesenţa noului, exercitînd o puternică atracţie. După cum am văzut într-un capitol anterior, la acel moment un număr foarte mare de compozitori francezi se dedică muzicii de cameră şi sonata pentru vioară şi pian este prezentă în prim plan. În mod surprinzător, George Enescu rămîne foarte puţin influenţat de profilul noii sonate franceze. Cele trei mişcări ale *Sonatei în re major* ne arată orientări diferite. Prima parte, *Allegro vivo,* are la început puţine asemănări cu o sonată propriu-zisă, relevînd mai degrabă o concepţie simfonică. În prima secţiune tematică, vioara este tratată ca un instrument obligat, secundar. Ea schiţează un fundal, orchestral prin tremolo-urile interminabile, susţine evoluţia pianului. Repusă în drepturile ei, vioara intonează tema secundă, cantabilă, pătrunsă de rezonanţe schumanniene. Aceste ecouri se adîncesc încă mai mult în canonul pe aceeaşi temă dintre vioară şi pian. Enescu încearcă o linie de continuitate faţă de tradiţia sonatei romantice germane, şi poate că nici celulele ritmice beethoveniene nu sînt întîmplătoare. Partea a doua, *Quasi adagio,* este în mod cert cea mai valoroasă parte a sonatei, surprinzător de autonomă prin expresia materialului melodic multicelular, prin organizarea discursului. Aci apare un element melodic specific enescian, aşa cum îl întîlnim puţin mai tîrziu în *Octet :*



Comparînd acest fragment cu una din temele principale ale *Octetului op. 7,* observăm o vădită legătură.



Atmosfera părţilor lente de mai tîrziu se află prefigurată în partea mediană. Finalul, *Allegro,* sintetizează datele concepţiei vremii. Surprinzător este unisonul de la început, luminos şi transparent, creionat doar. Influenţele venite din muzica germană, exceptînd momentul brahmsian în duble coarde (terţe), sînt depăşite printr-o muzică mai antrenantă, amintind de verva finalului

Scanned with OKEN Scanner

din *Sonata* de César Franck. Discursul se polifonizează mult, respiraţia primeşte amploare iar cele două instrumente se afirmă drept parteneri egali. Această lucrare reprezintă o amplă investigaţie în domeniul sonatei şi concluziile nu întîrzie să apară. Este prima treaptă, pregătitoare, de orientare artistică.

Nu numai compozitorul ci şi interpretul Enescu nutreşte o dragoste constantă de genul muzicii de cameră. Această necesitate lăuntrică, organică, se manifestă pe tot parcursul activităţii. De pildă, în anul 1902, George Enescu formează împreună cu Louis Fournier (violoncel) şi Alfredo Casella (pian) un trio instrumental iar în 1904 „cvartetul Enescu" (George Enescu, Henry Cassadesus, Fritz Schneider, Louis Fournier). George Enescu participă alături de cei mai de seamă artişti la audiţii de muzică de cameră. La 17 februarie 1898 prezintă în primă audiţie *prima Sonată pentru pian şi vioară* împreună cu pianistul Alfred Cortot. Violonistul Enescu interpretează în anul 1906 *Sonata pentru vioară şi pian* de Richard Strauss, autorul fiind la pian ; iar pianistul Enescu, împreună cu Pablo Casals (violoncel) interpretează în 1907 *Sonata nr. 1, în fa minor, op. 26,* compusă de George Enescu în anul 1898. Amintim ciclul de concerte (1910) dedicate audiţiei integrale a Sonatelor pentru vioară şi pian de Beethoven, susţinute la Paris în compania pianistului Eduard Risler. Iată legătura cu nenumăratele recitaluri de cameră date atunci şi mai tîrziu la Bucureşti împreună cu artiştii români şi străini, cu concertele memorabile dedicate literaturii viorii, cu ciclul integral al cvartetelor de Beethoven. Cîntînd prima vioară, alături de Constantin Bobescu, Alexandru Rădulescu şi Theodor Lupu, George Enescu a făcut să strălucească şi la noi aceste capodopere ale literaturii universale. În special este memorabil ciclul de 53 de recitaluri de sonate date de Enescu, acompaniat la pian de Alfred Alessandrescu, între anii 1919 şi 1945. Şi de aci ne putem da seama de uriaşa importanţă pe care o acordă George Enescu muzicii de cameră în propria sa creaţie, în egală măsură în toate perioadele de activitate componistică.

Parcurgînd istoria muzicii de cameră, analizînd cu acest prilej sute de lucrări datorate unui număr apreciabil de compozitori, rareori ne-a fost dat să constatăm o evoluţie atît de rapidă şi cu rezultate atît de însemnate ca aceea realizată de George Enescu în ultimii doi ani ai secolului trecut. Un timp minim desparte prima sonată de cea de a doua, *Sonata (op. 6) pentru pian şi vioară* (1899), şi totuşi *Sonata nr. 2* se situează pe o treaptă incomparabil mai înaltă. Enescu afirmă în memoriile sale că prin *Sonata nr. 2* pentru pian şi vioară şi octetul de coarde „am simţit că evoluez repede, că devin eu însumi". Aceste lucrări, fiecare în

Scanned with OKEN Scanner

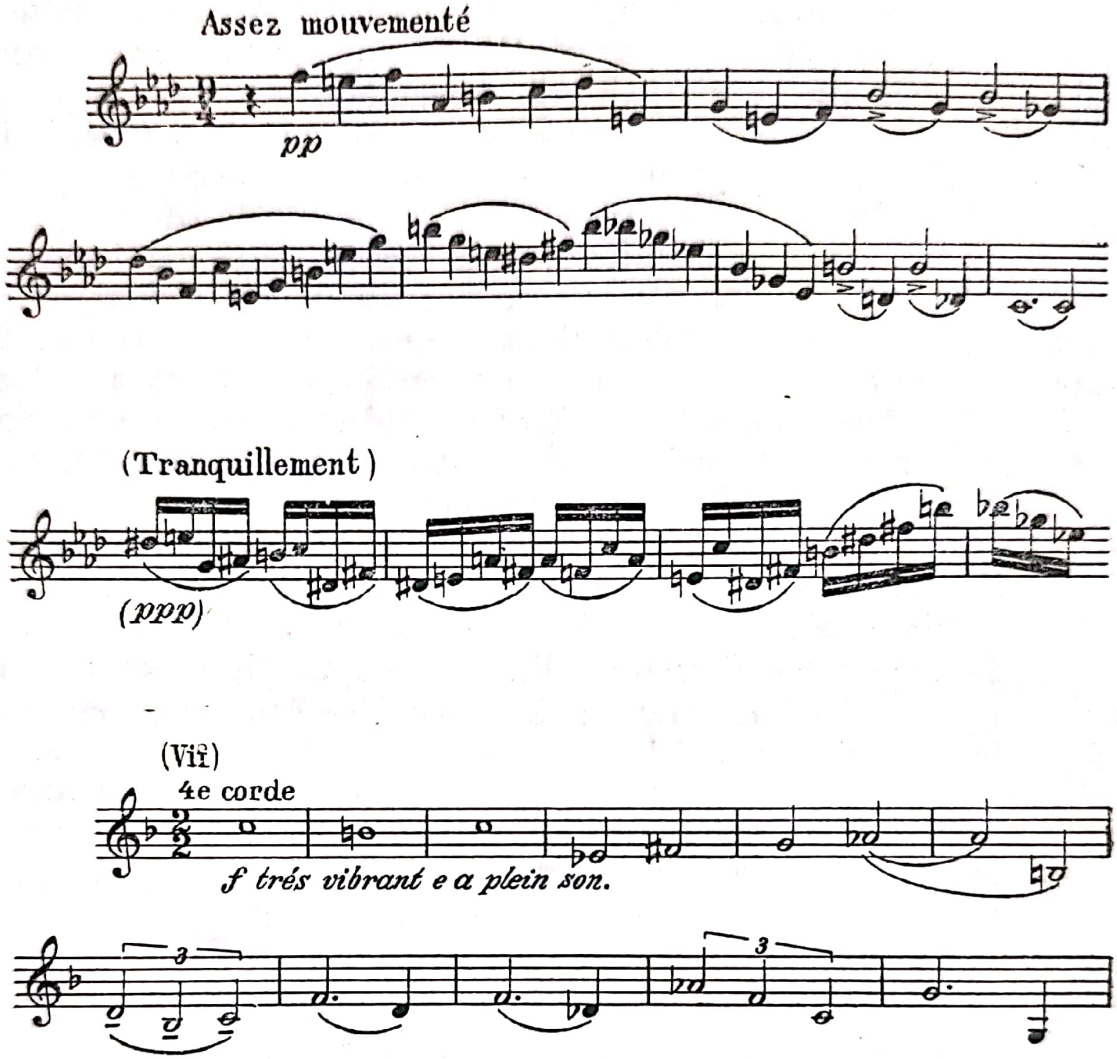
genul lor, sînt de o excepţională importanţă. Astăzi, prin perspectiva istoriei, putem afirma că prin *Sonata nr. 2* compozitorul realizase una din cele mai remarcabile lucrări de acest gen din literatura vremii, prin unitatea şi particularităţile de stil. Frămîntata *Sonată op. 6* impresionează prin monumentalitatea ei. La începutul primei părţi, Enescu afirma unul din marile sale unisonuri, procedeu ce trece şi prin *Octetul pentru coarde* spre a culmina în *Preludiu la unison*, prima parte a *Suitei I op. 9* pentru orchestră.

Am subliniat înainte o vădită tendinţă de sintetizare a unor elemente de cameră cu altele de ordin concertant. *Sonata nr. 2* şi *Octetul op. 7* ne arată încă un lucru : sublinierea unui suflu simfonic. Prima parte a *Sonatei nr. 2 op. 6* face apel la toate resursele timbrale şi tehnice ale celor două instrumente. Substanţa tematică, arcuită peste suprafeţe mari, mereu cromatizată şi intens dinamizată, străbate o gamă de nuanţe expresive, deosebit de variate. Întru totul remarcabilă este dramaturgia utilizată : la început în unison, cele două instrumente merg paralel, într-o nuanţă minimă, apoi valul de arpegii ale pianului împinge vioara spre registrul acut. Continuarea este patetică şi culminează prin coloanele de acorduri descendente. Acum domină vioara ; arcadele ei primesc o expresie din ce în ce mai pasională pînă cînd, neaşteptat, expresia devine intens lirică, profilul melopeii se schimbă şi cele două instrumente se unesc într-un dialog de o rară gingăşie. Toată desfăşurarea muzicii din prima parte denotă o concepţie clară, siguranţa şi libertatea mînuirii formei şi cunoaşterea celor mai fine posibilităţi de ordin instrumental, puse în slujba mesajului vibrant. Prima parte este un poem emoţionant, prin profunzimea gîndirii. Concluzia lasă să se întrevadă o dezvoltare ulterioară a problematicii din prima parte.

Partea a doua fascinează prin expresivitatea unei substanţe atît de simple în aparenţă şi atît de românească prin expresia ei. Ori de cîte ori apare tema iniţială, ea captează atenţia. Ultima apariţie însă, în tremolo-ul viorii deasupra gamei cromatice descendente a pianului, reprezintă o întruchipare artistică care nu se uită. Aci începe monologul viorii, în aparenţă o cadenţă în cadrul căreia reapare, transformată ritmic şi dinamic, prima temă a mişcării iniţiale. Totul se deapănă într-o nuanţă cenuşie, ca o vagă aducere aminte, pentru ca această substanţă să izbucnească în mod vehement în partea a treia, concepută prin prisma principiului unităţii ciclice a întregii lucrări. În mare, Enescu tinde spre o formă unitară, de proporţii monumentale aci ca şi în Octet, sprijinindu-se pe un material tematic înzestrat cu ample posibilităţi de dezvoltare. Compozitorul supune tema generatoare unor metamorfoze variate, obţinînd profiluri noi ca şi expresii infinit

Scanned with OKEN Scanner

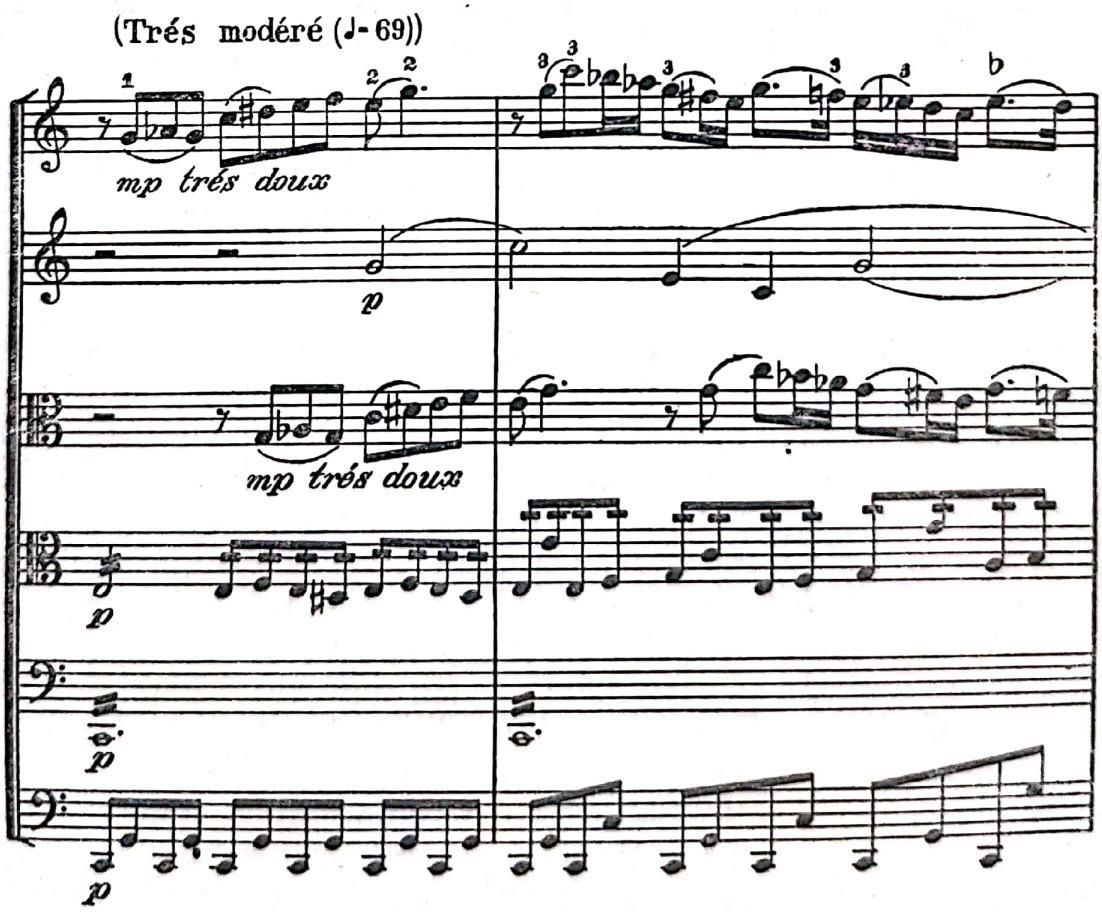
gradate. Redăm mai jos trei forme ale uneia şi aceleiaşi teme, pentru a ne da seama de complexitatea gîndirii enesciene :



Octetul op. 7 (1900) este una dintre celemai temerare încercări, încununate cu un deplin succes, întreprinse pe tărîmul reorganizării sau lărgirii formelor tradiţionale. După cum am văzut în capitolele anterioare, ideea unificării unei lucrări, pe baza principiului revenirii ciclice, este un fenomen de amploare în muzica franceză de la sfîrşitul veacului. Enescu merge mult mai departe, propunîndu-şi să unească într-un tot unitar şi pe deplin echilibrat patru secţiuni distincte, sub arcul uriaş al unei forme de sonate monumentale în care prima parte reprezintă expoziţia propriu-zisă, părţile mediane dezvoltarea, iar finalul repriza materialului generator. Această idee, profund inovatoare pe tărîmul muzicii de cameră, a fost dusă cu o remarcabilă consecvenţă şi măiestrie artistică pînă la sfîrşit, realizînd un model clasic astăzi din acest punct de vedere. *Octetul de coarde* este o formă cu tra-

Scanned with OKEN Scanner

diție. Ludwig Spohr afirmînd tipul dublului cvartet sugerase un drum iar Mendelssohn-Bartholdy obținuse pe acest tărîm o muzică sclipitoare. Ulterior, încercări de acest gen nu au lipsit, au rămas însă minore ca realizare. George Enescu, abordînd problematica sub un unghi nou pe planul arhitectonicii muzicale, folosește totodată și o dramaturgie particulară. Ansamblul compus din patru viori, două viole și două violoncele, este în mic o orchestră de cameră în care se disting, mai cu seamă în cadrul expozitiv, două instrumente soliste : prima vioară și prima violă. Monumental este începutul, am spune prologul (sau vechea „sinfonia") primei mișcări. Șapte instrumente se unesc într-un unison ardent ce se deapănă peste pedala violoncelului secund, pentru ca această avalanșă sonoră să conchidă într-o imensă coloană de acorduri de *do* major. După această stabilire de cadru printr-un material generator, urmează un prim dialog între vioara și viola primă. Este unul din cele mai frumoase canonuri de foarte lungă respirație întîlnit de noi în muzica de cameră. El se deapănă peste fundalul percutat (pizzicato) al violoncelului secund, întregit prin freamătul violei secunde și violoncelului prim, în timp ce vioara a doua sugerează cu discreție o linie contrapunctică complimentară. Redăm mai jos canonul, a cărui temă este totodată una din temele de bază ale întregii lucrări :



Scanned with OKEN Scanner

Compozitorul își asigură un număr mare de teme, dinamice și lirice, tocmai în scopul susținerii cu mijloace mereu variate a imensei bolte a lucrării. Întru totul remarcabile prin frumusețea lor sînt temele aduse de viola primă și concluzia visătoare, melopeea lirică, doinită, a primei viori. Dezvoltările sînt ample și scriitura polifonică, de-a dreptul luxuriantă ca și susținerea armonică dînd naștere unui complex de linii ce se întrepătrund, menținîndu-se însă bine ierarhizate ca funcțiuni. În ciuda acestei complexități, orchestrale de multe ori, claritatea imaginii se menține, și aceasta datorită depistării unor modalități compoziționale și instrumentale complet inedite. Recitativul viorii prime ce se desfășoară peste pedala de *si* major se pierde treptat pentru a face conjuncția cu partea secundă.

Pînă acum muzica avusese expresii lirice, de aci înainte însă, în dezvoltarea propriu-zisă ce urmează, caracterul se schimbă, muzica devine dramatică, încleștată. Momente lirice apar rar, imaginile rugii sînt dure, ciocnirile vehemente. Contrastele sînt nemijlocite, aparițiile recitativice sînt urmate de torente sonore. Din nou, momentul culminant îl formează un unison gigantic, urmat de o goană susținută și de o accelerare continuă, pînă cînd înfruntarea acerbă se frînge și dă naștere unei retrospective lirice, unei calmări progresive care duce spre partea lentă. Cînd resursele dezvoltătoare par a fi epuizate, Enescu ne surprinde printr-o parte lentă magistral realizată. Lăsînd la o parte principiul activizării dinamice, compozitorul expune o melopee lirică, cantabilă în simplitatea ei, acompaniată prin melodii delicate, pătrunse de inflexiuni modale. Este momntul narativ al lucrării și vioara primă deapănă o substanță caldă, atent acompaniată pînă cînd cu mijloacele continuu sporite imaginea se polifonizează. Unul din cele mai complexe momente este pasajul de tranziție spre final. Ciclic, frînturi tematice diferite apar pe un fundal în intensă prefacere ; expresia epico-dramatică domină pînă cînd agitația se elimină treptat prin apariția valsului. De aci încolo, luminarea și gradația ascendentă merg spre rezolvarea afirmativă a întregului conflict. Finalul, repriza formei de sonată, este o nouă sinteză, unificatoare sub raportul expresiei, iar valsul propriu-zis, extrem de stilizat, nu este decît un pretext. Temele inițiale, tratate cu robustețe, degajă un optimism cuceritor și duc spre încheierea logică a întregului ciclu. Prin acest *Octet*, Enescu stabilește un model unic în literatura mondială, greu de depășit. Ducînd principiul unității tematice pînă la ultimele sale consecințe pe tărîmul reformei omogene, Enescu realizează în pragul secolului o capodoperă de larg răsunet.

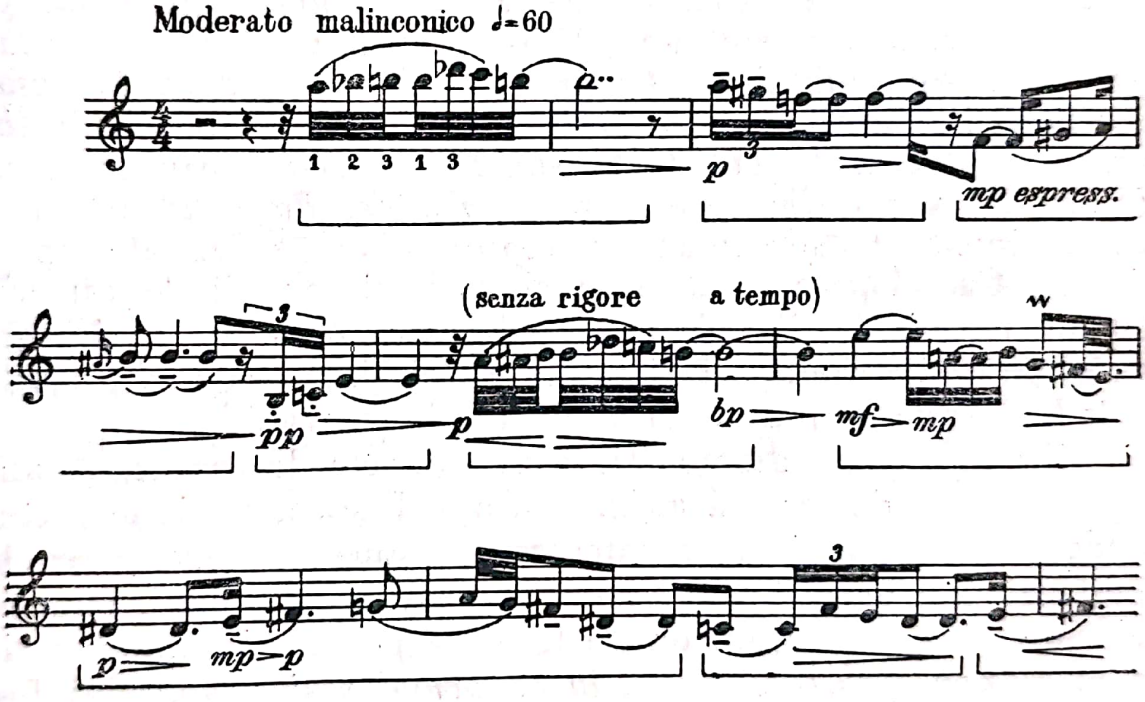
Scanned with OKEN Scanner

În lucrările de mai tîrziu ale compozitorului, în care personalitatea sa se afirmă cu şi mai multă forţă, el ajunge, graţie unei profunde asimilări a caracteristicilor unor aspecte ale folclorului românesc, la un stil cu adevărat original. Exemplele cele mai elocvente sînt *Sonata a III-a pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc"* (*op. 25*, 1926), suita *Impresii din copilărie, pentru vioară şi pian* (*op. 28*, 1940), *Cvartetul nr. 2 cu pian* (*op. 30*, 1945) şi *Cvartetul nr. 2 pentru coarde* (*op. 22 nr. 2*, 1951), apoi *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente solo* (1954). Autonomizarea stilului enescian de cameră, pornită o dată cu *Sonata nr. 2 pentru pian şi vioară* şi *Octetul pentru coarde*, trece prin *Dixtuorul op. 14 pentru instrumente de suflat* (1906) şi *Cvartetul nr. 1 pentru coarde, op. 22 nr. 1* (1920) pentru a ajunge la un nou stadiu în *Sonata a III-a pentru vioară şi pian*. Concepţia este aci fundamental înnoită. Elaborînd o melodică plină de inflexiuni specifice muzicii populare, Enescu preia şi dezvoltă şi anumite laturi ale instrumentalismului popular. Astfel apar pe fondul intonaţional o ornamentică particulară, melisme, circumscrieri ale unor sunete de bază. Enescu dezvoltă cu o excepţională fineţe aceste elemente intermediare ce apar între sunetele principale ale motivelor, prin grupete introductive sau rezolutive, glissande şi altele. Particularitatea elementelor constitutive a modului este subliniată şi prin indicarea unor elemente microintervalice (1/4 ton şi 3/4 ton) la care se adaugă în interpretarea compozitorului o subiectivizare a intonaţiei în sensul diferenţierii intervalice netempertate. Enescu a fost un mare inovator pe tărîmul tehnicii violonistice. În cuprinsul *Sonatei a III-a*, bogăţia şi valoarea expresiei e sporită prin variate procedee de arcuş specifice. Apoi, indicaţiile privind interpretarea (creşteri-relaxări, fluctuaţii de tempo, pînă şi modul de realizare, arcuşe, degetaţii etc.) notate cu migală, sînt cuprinse în partitură ca o latură vie şi esenţială a creaţiei componistice. Agogica şi dinamica imaginilor enesciene sînt întru totul particulare. Potenţarea expresiei prin plasticizarea celor mai fine detalii se face puternic simţită în această lucrare magistrală.

Elementele mai sus notate sînt totuşi secundare faţă de importanţa concepţiei compoziţionale pe care o afirmă George Enescu în cele trei părţi ale sonatei. Din nou, compozitorul realizează o sinteză creatoare. Sinteză, de pildă în prima parte — *Moderato malinconico* — în sensul includerii unor elemente de ordin improvizatoric, cu multe rezonanţe de baladă, în cadrul unei forme de sonată deosebit de complexe. Deci din nou tendinţa, pe alt plan, a valorificării formelor tradiţionale printr-o optică nouă. Prima parte a *Sonatei* conţine şi elemente în gen rapsodic,

Scanned with OKEN Scanner

aceasta prin însăilarea unui şir de celule tematice în continuă prefacere chiar şi în cadrul secţiunilor expozitive ale sonatei. Datele formei de sonată ne apar concludent în cadrul unei analize aprofundate. Este o muzică românească, realizată printr-o atentă cumpănire a detaliilor infinit diversificate, ce se înscriu în fluxul unei muzici lirice, brăzdate de momente dramatice. Această libertate aparentă a formei este efectul unei dozări amănunţite. Din punct de vedere tehnic, mişcările *Sonatei* incumbă dificultăţi excepţionale ambilor parteneri. Nici un detaliu nu rămîne exterior căci discursul celor două instrumente se încheagă într-o unitate organică. Pentru a ne da seama de noul din factura acestei lucrări extragem din partea viorii un moment de la începutul primei părţi. Desigur, această muzică trebuie auzită, vreme îndelungată, şi cunoscută. Analiza, oricît de amănunţită, poate releva doar momente. Familiarizat cu stilul acestei lucrări singulare în literatura viorii, auditorul va descoperi frumuseţea muzicii :



Partea a doua, *Andante sostenuto e misterioso,* dezvăluie o muzică atît de frumoasă şi variată încît ne face să uităm preocupările pentru construcţia formei. Totul este inedit aici : de la efectele viorii (flageolete) şi pedala prelungă de *si* a pianului pînă la varietatea ritmică şi armonică a imaginii. Este un „cîntec lung" prin expresie, ce se amplifică prin reveniri metamorfozate pînă la dimensiunile unei forme monumentale. Urmează rondo-ul final, *Allegro con brio, ma non troppo mosso,* bazat pe un refren caracteristic ce străbate principalele momente ale finalului. Din nou, surprinde în această grandioasă şi reprezentativă lucrare

Scanned with OKEN Scanner

unitatea stilistică a întregului material, mărturie a maturității artistice a compozitorului. În încheierea *Sonatei,* Enescu realizează încă o privire sintetică asupra substanței rondo-ului, imprimînd discursului conclusiv o gradație apoteotică.

Suita *Impresii din copilărie, pentru vioară și pian,* continuă concepția stilistică afirmată în *Sonata a III-a.* Suita are un caracter programatic prin titlurile sugestive ale secțiunilor. Ea debutează printr-un lung monolog al viorii, neacompaniată de pian, în care Enescu utilizează, spre a sugera tipul lăutarului, o variată gamă de principii de scriitură violonistică, dezvoltînd intens aspecte ale instrumentalismului popular. Enescu, legat prin mii de fire de viața rustică, de meleagurile copilăriei, zugrăvește prin imagini de o neasemuită plasticitate locuri și impresii de pe plaiurile natale. De multe ori, descrierea recurge la mijloace onomatopeice, dar atît de artistic realizate încît elimină complet aluziile la o manieră naturalistă. Totul prinde viață prin vîna poetului care ne sugerează o varietate excepțională de momente emoționante. Iată numai cîteva titluri pe deplin edificatoare asupra conținutului muzicii : *Lăutarul, Bătrînul cerșetor, Pîrîiașul din fundul grădinii, Pasărea din colivie și cucul* (ceasornicul) *din perete, Cîntec de leagăn, Greierele, Luna trecînd prin geamuri, Vîntul în cămin, Furtună afară în noapte, Răsăritul soarelui.* Pentru interpreți, muzica aceasta reprezintă o complexitate copleșitoare. Capodoperele enesciene pe tărîmul muzicii de cameră, la îndemîna iubitorilor de muzică din țara noastră prin înregistrări de înaltă ținută artistică, sînt astăzi binecunoscute, prețuite și îndrăgite de un număr tot mai mare de oameni.

Cîteva cuvinte despre cele două cvartete de coarde. Analizînd lucrările de cameră ale lui George Enescu, se simte pretutindeni vasta experiență a interpretului Enescu. Cunoașterea în profunzime a muzicii universale din toate epocile mari, pune la îndemîna compozitorului datele tradiției pe care le adîncește în mod creator. *Cvartetul nr. 1, în mi bemol major, op. 22* a fost terminat în decembrie 1920. Acest *Cvartet* conceput în spiritul tradiției romantice este o lucrare de proporții mari, de amplă respirație, avîntată, scrisă cu acea dăruire proprie compozitorului. Partea întîi, lirică și comunicativă, cu teme ample, simple și expresive, din care compozitorul construiește imagini pasionate sau visătoare, cucerește prin claritatea construcției. În dezvoltare apar fraze eruptive, de mare densitate. Se pot observa o fluctuație continuă, contraste tematice și coloristice. Partea lentă, *Andante pensieroso,* de mare profunzime, realizează printr-o muzică caldă ceea ce indică însuși compozitorul. Pagini de meditație, nostalgie

Scanned with OKEN Scanner

specific enesciană, un univers exprimat în nuanțe minime, fine, o mulțime de mijloace subtil diferențiate, se pun în slujba exprimării conținutului emoțional. În miezul părții lente sînt cîteva dezlănțuiri pasionale, dublate de aspectele patetice ale melopeii. Fiind culminația arcului general, ele duc spre meditația concluzivă a părții, spre rezolvarea conflictului. Compozitorul este inepuizabil în folosirea celor mai variate resurse instrumentale, efecte coloristice și grupări ritmice, prezente în părțile 3 și 4 ale lucrării. Finalul dezleagă cu impetuozitate un conflict într-o creștere impresionantă, ce culminează orchestral și încheie lucrarea.

Valoarea excepțională a *Cvartetului nr. 2 în sol major op. 22* (1951) ne conferă dreptul de a caracteriza această lucrare drept una din cele mai mari reușite de acest gen pe care le înregistrează muzica universală contemporană. Cvartetul este rodul unei vieți închinate muzicii, a unei îndelungate evoluții creatoare. Concepția și stilul caracteristic la care a ajuns compozitorul în această lucrare se sprijină pe cunoașterea amănunțită a întregii literaturi a cvartetului de coarde. Ne vine greu să încadrăm această lucrare într-o orientare cunoscută. Va trebui să ne reamintim principalele concepte de după cvartetul beethovenian. Brahms stabilise tipul cvartetului romantic, Debussy este acela care găsește un nou drum, iar Ravel simplifică deja, clarifică imaginea sonoră. Fauré în ultimii săi ani de viață înclină spre cvartetul contrapunctic, preocupat de claritatea formei și discursului iar Schönberg, Berg și Webern, Bartók și Hindemith propun soluții de multe ori diametral opuse. Tipul cvartetului dramatic sau contrariul său, cadrul oferit pentru o muzică elegantă și spirituală, de suprafață, se menține în centrul atenției și mulți compozitori contemporani au mers pe aceste drumuri. *Cvartetul nr. 2* de George Enescu găsește o lume proprie. Polifonia de aci, vizibilă pretutindeni, asigură o mobilitate excepțională fluxului muzicii. Enescu, simplificîndu-și mult scriitura instrumentală, ajunge la o concizie exemplară, am spune, prin comparație, la o concizie haydniană la un travaliu motivic mozartian și la o stabilitate beethoveniană a formei. Echilibru și transparență maximă în discurs, iată rezultatele cele mai de preț la care ajunge compozitorul. Și încă ceva : luminozitatea muzicii efervescente, lucru uitat de prea mulți. Enescu concepe cvartetul drept o muzică de esență. De pildă temele viguroase și în același timp lirice ale primei mișcări, *Molto moderato,* primesc un contur precis, dimensiuni concise iar modul de acompaniere se rezumă la o polifonie, desenată prin linii sumare dar foarte expresive. Pachetele acordice, figurația armonică tradițională lipsesc cu desăvîrșire. O sensibilitate modernă și un spirit contemporan determină profilul lucrării. Măiestria

Scanned with OKEN Scanner

cu care George Enescu își construiește părțile lente în general, a rodit și în această lucrare. Andantele *Cvartetului nr. 2* este poate una din cele mai profunde pagini ale compozitorului. Tensiunea se transmite în mod nemijlocit (deoarece economia mijloacelor este maximă), profunzimea se ridică la nivelul meditației din ultimele cvartete de Beethoven, nostalgia este covîrșitoare. De fapt, tema inițială a părții prime reapare aci cu un alt sens emotiv, expusă de violoncel cu surdină. Un aspect particular al acestui *Cvartet* este trecerea unor elemente tematice dintr-o parte în alta a lucrării. Prin acest procedeu, tot de esență ciclică, prezent și în alte lucrări enesciene, cu care compozitorul obține o unitate a întregii desfășurări, iau naștere punți de legătură. În continuare, partea a treia debutează cu ecoul părții a doua, după cum, la fel, partea a patra țîșnește din ecoul părții a treia.

În scherzo, compozitorul îmbină vocile în cele mai variate forme, și dacă facem o paralelă cu scherzo-ul primului cvartet de coarde ne uimește simplitatea lui ; dincolo, compozitorul pusese în joc toate resursele unei tehnici instrumentale cu caracter de virtuozitate, pe cînd aci totul se deapănă firesc. Economia și simplitatatea, plasticitatea din cvartetul al doilea sînt fructul unei experiențe îndelungate, unei concluzii. Deosebit de interesantă este încheierea părții a treia : în timp ce violoncelul amintește de atmosfera părții a doua, vioara întîi și împreună cu ea ecoul ei ce se formează prin pedalele viorii secunde și violei, deschid drumul spre finalul *Cvartetului,* avîntat și luminos, plin de optimism, de comunicativitate. Desfășurarea este gradată și duce spre o sinteză generală a lucrării. Tema inițială a finalului poate fi situată printre cele mai interesante exemple de eterofonie enesciană, un alt procedeu de excepțională valoare afirmat cu stăruință de compozitor.

Multe lucrări de cameră ale compozitorului poartă pecetea unui stil concertant, ceea ce ne-o dovedește cu prisosință *Sonata a III-a pentru vioară și pian* ca și suita *Impresii din copilărie.* Pe de altă parte observăm un principiu prezentat în toate lucrările perioadei de maturitate și anume principiul egalității factorilor instrumentali, semn al unui pronunțat stil de cameră. Ștergînd din ce în ce mai insistent limitele dintre stilul de cameră și cel concertant, George Enescu ajunge la o nouă sinteză ce generează la rîndul ei noi forme, mijloace variate de expresie. Și ca o încoronare a fecundelor sale investigații, în amurgul vieții Enescu exprimă, aproape simbolic, concepția sa de sinteză, dînd la iveală în anul 1954 *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente solo op. 33.* Ea încheie o operă vastă, căutările creatoare pline în roade de însemnătate covîrșitoare — căutări neobosit desfășurate de-a lungul unei vieți închinate în întregime muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

Enescu a vădit o puternică înclinaţie pentru marile ansambluri instrumentale de cameră. De fapt, *Simfonia de cameră* este o ultimă concluzie în care se adună experienţa acumulată pe multe planuri. *Octetul op. 7* reprezintă un model clasic al genului. Explorînd posibilităţile ansamblului de coarde, atît de complex, compozitorul îşi propune acum să realizeze o lucrare destinată unui grup autonom de instrumente de suflat. Astfel apare în anul 1906 o lucrare cu un profil aparte, *Dixtuorul pentru instrumente de suflat, op. 14.* În acest timp (1904—1906) compozitorul scrie şi mai multe lucrări de mici dimensiuni, destinate unor instrumente soliste : *Cantabile şi presto pentru flaut şi pian, Allegro de concert pentru harpă cromatică şi pian, Au soir,* poem pentru patru trompete divize, *Legendă,* pentru trompetă şi pian şi în sfîrşit celebrul *Konzertstück* pentru violă cu acompaniament de pian. Tot atunci Enescu termină *Simfonia I-a, în mi bemol major, op. 13* (1905).

Dixtuorul op. 14 se situează în bună măsură pe linia divertismentului clasic şi al serenadei romantice, pe linia conturată de Brahms prin prima şi a doua *Serenadă pentru orchestră* (1858—1860), continuată de Richard Strauss prin *Serenada pentru 13 instrumente de suflat, op. 7* (1882). Dixtuorul enescian ne captivează prin seninătatea muzicii, sinceritatea expresiei şi frumuseţea combinaţiilor contrapunctice şi timbrale. *Dixtuorul,* în multe privinţe o lucrare cu caracter neoclasic, ne arată aspiraţia autorului spre dobîndirea unui echilibru clasic, fenomen prezent şi în alte opusuri datînd din această perioadă.

Grăitoare sînt cunoscutele cuvinte formulate mai tîrziu, în 1936, de George Enescu : „Romantic şi clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez în toate lucrările mele, o formă de echilibru care îşi are linia ei lăuntrică bine definită.“ [33]

Ca puţini alţii, Enescu a dobîndit pe parcursul evoluţiei sale atît „o formă de echilibru“ cît şi o „linie lăuntrică bine definită“. Pe planul lucrărilor instrumentale de cameră, etapele acestui proces dinamic sînt marcate prin *Sonata a III-a pentru pian şi vioară, op. 25* (1926), magistrala *Sonata a II-a pentru pian şi violoncel, op. 26 nr. 2* (1935), *Cvintetul cu pian, op. 29* (1940), *Cvartetul cu pian, op. 30* (1944) şi *Cvartetul nr. 2 de coarde, op. 22 nr. 2* (1951), firele acestea ducînd în mod direct la *Simfonia de cameră.*

Enescu şi-a urmat cu o uimitoare şi destul de singulară consecvenţă (văzută în contextul muzicii moderne universale) drumul său creator. În lucrările citate „forma de echilibru“ re-

[33] *George Enescu,* Ed. Muz. 1964, pag. 46.

Scanned with OKEN Scanner

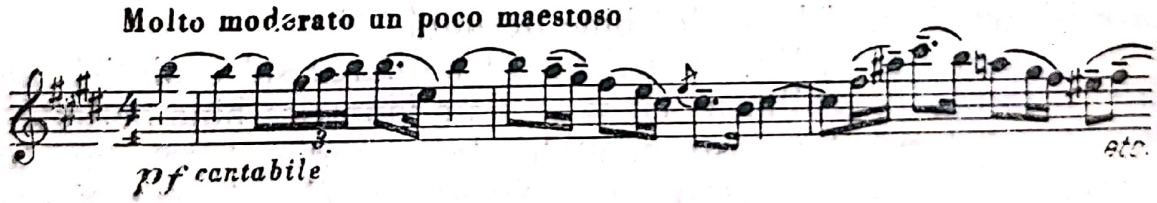
zultă din însăşi „linia lăuntrică bine definită", cu alte cuvinte conţinutul emoţional şi forma corespunzătoare lui formează o unitate inseparabilă : forma se instituie ca un imperativ al conţinutului, al mesajului lăuntric al muzicii.

Necesitatea de a comunica un conţinut expresiv particular duce în mod implicit la acea libertate excepţională pe planul formei muzicale în ansamblul ei, fapt ce caracterizează ultimele lucrări enesciene, şi în special *Cvintetul op. 29* şi *Simfonia de cameră op. 33*.

În această ultimă lucrare recunoaştem nu numai menţinerea marilor principii clasice în domeniul formei, adaptate la cerinţele substanţei muzicale, ci şi prezenţa unui echilibru pronunţat. Instrumentele participante la discurs se completează în chip desăvîrşit, tratarea heterofonică — strălucit creată şi afirmată de Enescu — duce la conturarea unor imagini sonore de o rară frumuseţe şi suplеţe. Este în adevăr o muzică de sinteză, în ea se găsesc o ultimă şi emoţionantă afirmare, o seamă de celule intonaţionale principale ce străbat întreaga operă enesciană.

Simfonia de cameră este scrisă pentru următorul ansamblu de instrumente solistice : flaut, oboi, corn englez, clarinet, fagot, corn, trompetă, vioară, violă, violoncel, contrabas şi pian. Ea se compune din patru părţi distincte dar legate între ele pe temeiul principiului revenirilor ciclice : I *Molto moderato, un poco maestoso ;* II *Allegretto molto moderato ;* III *Adagio ;* IV *Allegro molto moderato.*

Dominantă este suava melodie expusă la începutul primei mişcări — în unison, la distanţă de două octave, — de flaut şi violă :



Această melodie generoasă va apare, pe parcursul întregii lucrări, în momentele de culminaţie, marcînd puncte de referinţă pe bolta formei generale. Ea aduce de fiecare dată şi într-o măsură sporită luminarea peisajului sonor, aduce calmul interior şi sentimentul bucuriei după zbuciumate dezbateri filozofice. Vibraţia umană este adîncă, răscolitoare, pe deplin convingătoare iar elementele muzicii stau sub semnul unei măiestrii desăvîrşite.

Drept încheiere facem cîteva consideraţii asupra muzicii destinate unor ansambluri de cameră ce includ pianul. Enescu a nutrit o dragoste statornică pentru cel de al doilea instrument

Scanned with OKEN Scanner

mînuit de el cu finețe — pianul. Poet și al acestui instrument, Enescu s-a transformat de atîtea ori în partenerul sau acompaniatorul entuziast și prețuit, dîndu-și contribuția și în această calitate în cuprinsul nenumăratelor recitale de cameră. Era deci firesc ca Enescu, creatorul, să-și aducă contribuția în domeniul muzicii pentru pian și ansambluri de coarde.

O primă dovadă, timpurie, o constituie *Cvintetul pentru pian și coarde*, compus în 1896 la Paris și executat în prima audiție tot acolo, în vara anului 1897. Acestei lucrări, de școală, avea să-i urmeze în 1909 *Cvartetul nr. 1 pentru pian, vioară, violă și violoncel, în re major, op. 16.* Muzica acestui cvartet cu pian, năvalnică, plină de contraste și intens lirică în fond, romantică prin expresie și clasicizantă din punctul de vedere al formei, enunță climatul emoțional al *Cvartetului nr. 1 de coarde* (1916). *Cvartetul nr. 2 pentru pian, vioară, violă și violoncel, în re minor op. 30* (1944) ca și lucrarea premergătoare, *Cvintetul pentru pian, două viori, violă și violoncel, în la minor op. 29* (1940) sînt de o însemnătate excepțională. În esență, George Enescu afirmă prin aceste lucrări un concept original, unic în literatura genului, autorul stabilind noi coordonate în vederea desfășurării discursului muzical. Să vedem în ce constă noul prezent în concepția enesciană.

După cîte am văzut parcurgînd literatura universală a genului, dramaturgia cvartetului și mai cu seamă a cvintetului cu pian se bazează pe opunerea celor două ansambluri net diferențiate : pe de o parte pianul — de fapt un întreg ansamblu de voci — pe de altă parte ansamblul instrumentelor de coarde. Acest principiu se conturează cu claritate în lucrări similare de Schumann, Brahms, Dvořák, Franck, Schmitt și continuă pînă la Șostakovici. Enescu, în *Cvartetul op. 16,* mai stăruie oarecum asupra acestui principiu. Lucrările următoare afirmă însă exact contrariul : instrumentele participante la discurs se contopesc într-un ansamblu unic, opoziția de corp sonor (pian — coarde) se șterge, menținîndu-se doar o opoziție timbrală în sensul unei infinite diversități de timbruri și sonorități. Apoi, pianul își pierde primatul absolut, baza ansamblului o formează instrumentele de coarde, pianul acompaniază, creează ambianța armonică, întreține mișcarea, întregește discursul, fără a renunța la funcții expozitive. De aici rezultă nu numai coloritul excepțional de nuanțat prezent în *Cvartetul nr. 2 cu pian,* ci și acea organicitate exemplară a imaginii sonore în complexitatea ei. Apoi, această întrepătrundere a factorilor instrumentali mijlocește și acel discurs polifonic, suplu și atît de transparent, ce străbate muzica de la un capăt la celălalt al lucrării. Renun-

Scanned with OKEN Scanner

țarea la opoziția dintre cele două subansambluri constitutive și îmbinarea lor într-o unitate superioară înlesnește și esențializarea discursului muzical, eliberat acum de convenționalisme. Melosul, expus într-o gamă infinită de modalități timbrale, este pretutindeni sesizabil, reliefat. Coardele grave, violoncelul și mai cu seamă viola, sînt intens individualizate. Ele dezvoltă îndelung melopeea încredințată, înrudită cu sfera cîntecului doinit (ca de pildă în minunata parte lentă a *Cvartetului nr. 2 cu pian*). Atribuind instrumentelor funcții solistice, împletindu-le într-un discurs fluent și gradat, Enescu obține un nou tip de colaborare între vocile ansamblului. În aceasta stă atractivitatea imaginii în continuă prefacere, taina acestui discurs muzical în care elementul static este eliminat cu desăvîrșire. În felul acesta omogenitatea dar și diversitatea este asigurată. Enescu, inovatorul, a afirmat și pe acest tărîm un concept nou.

Cvintetul cu pian op. 29, prin monumentalitatea construcției și trăinicia ei, ne duce cu gîndul la *Octetul pentru coarde op. 7* : și aici găsim voința de cuprindere a unei largi desfășurări sonore sub un arc unic. Dacă în *op. 7* cele patru mișcări constitutive sînt marcate ca atare, în *op. 29* se evidențiază două blocuri cuprinzînd cîte două mișcări. Am spune că această lucrare este concepută ca o scurgere neîntreruptă de substanță muzicală în continuă prefacere. Poate chiar mai mult ca în alte lucrări se simte aici prezența principiului ciclic. Muzica stă sub semnul unei permanente deveniri ; există o strînsă interdependență intonațională între diferitele motive și teme, ele trec prin fazele succesive ale unei metamorfoze determinate de cerințele procesului compozițional ; culminațiile, din ce în ce mai frecvente, formează totodată punctele de plecare pentru noi ipostaze, toate acestea găsindu-și unificarea lor în matca iureșului final, impresionant prin ritmul său, sinteza filozofică a întregii lucrări.

Prima parte, *Con moto molto moderato* — contrar tiparelor statornicite de tradiția genului — debutează cu o muzică lină, simplă, fluotuantă și narativă în esența ei lirică. Aici sînt prezente elementele proprii unui stil liber, improvizatoric dar îndeaproape organizat ; vioara sugerează mai degrabă decît expune o melopee calmă, mult interiorizată, pianul ornamentează discret datele conținute în tema viorii, creează ambianța sonoră iar celelalte instrumente sînt atrase pe rînd în discurs. Mișcarea este oscilatorie, caracterizată prin acel „tempo rubato" de proveniență populară, devenită componentă de stil a muzicii enesciene. Contrastele mari sînt evitate, însăși tema secundă din cuprinsul primei părți scrisă în formă de sonată este mult înrudită intonațional cu tema principală. Materialul tematic include mai multe

Scanned with OKEN Scanner

motive de bază şi idei secundare, îngemănate în articulaţia frazelor şi a secţiunilor tematice. Ele înlesnesc acele îndelungate dezvoltări şi creşteri ce duc în cele din urmă la momentul culminant al primei părţi, repriza formei de sonată *(Appasionato sostenuto)*. Totodată, repriza condensată pregăteşte mişcarea următoare — *Andante sostenuto e cantabile* — concepută în formă de lied.

Această parte pare a avea şi o funcţie concluzivă, reluînd — într-un alt context expresiv şi într-o tratare vădit heterofonică — unele motive din prima parte. Unul din cele mai impresionante momente ale acestei lucrări este acel fugato îndelung dezvoltat, acea polifonie de o remarcabilă claritate şi multitudine de sensuri, cu creşterile ei din clarobscurul sonorităţilor cu intensităţi minime pînă la erupţiile patetice în intensităţile maxime ale întregului ansamblu. Prin revenirea primei secţiuni a andantelui, muzica se calmează treptat, sonorităţile scad, ceea ce domină sînt intervenţiile solistice ale celor două viori, ale violoncelului, frazele lor fiind pătrunse de o expresie nostalgică şi meditativă. Pianul susţine mişcarea, de multe ori parcă încremenită de-a lungul părţii lente, conturează discret coordonatele tonale pătrunse de multe inflexiuni specific modale. Totul se situează în afara rigorii : sînt pagini saturate de o poezie deosebit de expresivă, de o vibraţie interioară, de o autenticitate artistică fără egal.

Scherzo-ul — *Vivace ma non troppo* — prilejuieşte mai întîi afirmarea cvartetului de coarde. Este încă un exemplu grăitor pentru măiestria cu care autorul ştie să economisească resursele expresive ale formaţiei. Pianul intervine tîrziu, întregeşte şi duce mai departe procesul dezvoltător. În interiorul acestui scherzo apar din nou celule intonaţionale deduse din mişcările precedente, în plus întrezărim ecouri venite din *Octetul op. 7* şi *Sonata pentru pian şi vioară op. 6*. Însuşi caracterul mişcării ce se înfiripă (în gen de vals) ne duce cu gîndul la finalul *Octetului*. Scherzo-ul — el însuşi un complex de mişcări — se amplifică treptat prin reluarea amplificată a secţiunilor principale. Anticipînd din punct de vedere intonaţional finalul, scherzo-ul pregăteşte astfel „ultimul act" al acestei complexe creaţii.

Finalul aduce în cele din urmă într-un chip firesc deznodămîntul întregii lucrări ; zbuciumul, încordarea, situaţiile intens dramatice ce ating sfera tragicului, sînt învinse în cele din urmă prin îndelungata pedală atotcuprinzătoare de la încheierea părţii. Finalul de aici, sau mai precis scherzo-ul şi finalul, par a sta sub semnul unei retrospective mult mai cuprinzătoare. Avem senzaţia că esenţa *Sonatei op. 6* ca şi cea a *Octetului op. 7*

Scanned with OKEN Scanner

ar reapare aici într-o ipostază nouă, împletită cu problematica *Cvintetului*, totul fiind topit într-o nouă unitate, superioară. Aşa de pildă, creşteri îndelungate şi de asemenea intensitate pot fi rareori întîlnite în alte lucrări. În finalul *Cvintetului op. 29* sînt descătuşate, demonic parcă, toate forţele : polifonia îşi spune cuvîntul, tehnica contrapunctului tradiţional (franckian) impunîndu-se din nou după decenii de ocolire a ei ; de asemenea, sonorităţile primesc o amploare cvasi orchestrală, principiul conexiunilor ciclice acţionează cu insistenţă, acţiunea se dinamizează mereu, creşterile imense sînt rezultatele unor ciocniri violente.

În această ultimă fază a *Cvintetului,* meditaţia calmă, profilul mlădios al motivelor din prima parte, tempoul rubato şi tratarea transparentă sînt abandonate ; în locul lor apar motive incisive, structuri armonice compacte şi sonorităţi masive. Sinteza finală, pe cît de organică pe atît de complexă, ne apare drept expresie convingătoare a unei gîndiri profunde.

Fără îndoială *Cvintetul op. 29* reprezintă una din cele mai temerare inovaţii, una din cele mai înalte modele, una din cele mai emoţionante capodopere de acest gen din literatura universală, comparabilă doar cu cele două lucrări similare aparţinînd lui Johannes Brahms şi César Franck.

Muzica lui George Enescu este un subiect pentru o amplă monografie, fapt care depăşeşte limitele ghidului de faţă. Tot mai multe studii, publicate de revista „Muzica" sau de către Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, înlesnesc cunoaşterea adîncită a tezaurului creaţiei enesciene.

Prin cele ce urmează încercăm să schiţăm în continuare drumul istoric al muzicii instrumentale de cameră creată de compozitorii români. Reconstituirea aceasta nu are pretenţia de a fi completă, de a înregistra totalitatea absolută a lucrărilor. Totuşi, în limita informaţiilor disponibile, încercăm să zugrăvim principalele momente ale evoluţiei, să desluşim aportul compozitorilor la făurirea culturii muzicale româneşti pe tărîmul muzicii instrumentale de cameră. Vom urmări entuziasmul generaţiilor de compozitori, încercările febrile de a realiza o muzică valoroasă, expresivă, din ce în ce mai adînc ancorată în gîndirea şi sensibilitatea românească, conturînd astfel şi în genul muzicii de cameră caracteristicile şcolii româneşti de compoziţie. Zeci de compozitori au contribuit la profilarea noului în muzica românească, fiecare în măsura înclinaţiilor pentru genul instrumental de cameră, a stăruinţelor şi a talentului. Greu a fost începutul, şi asta se vede din lucrările rămase, fiindcă influenţele muzicii occidentale, în special franceze, erau mari. O dată conturat dru-

Scanned with OKEN Scanner

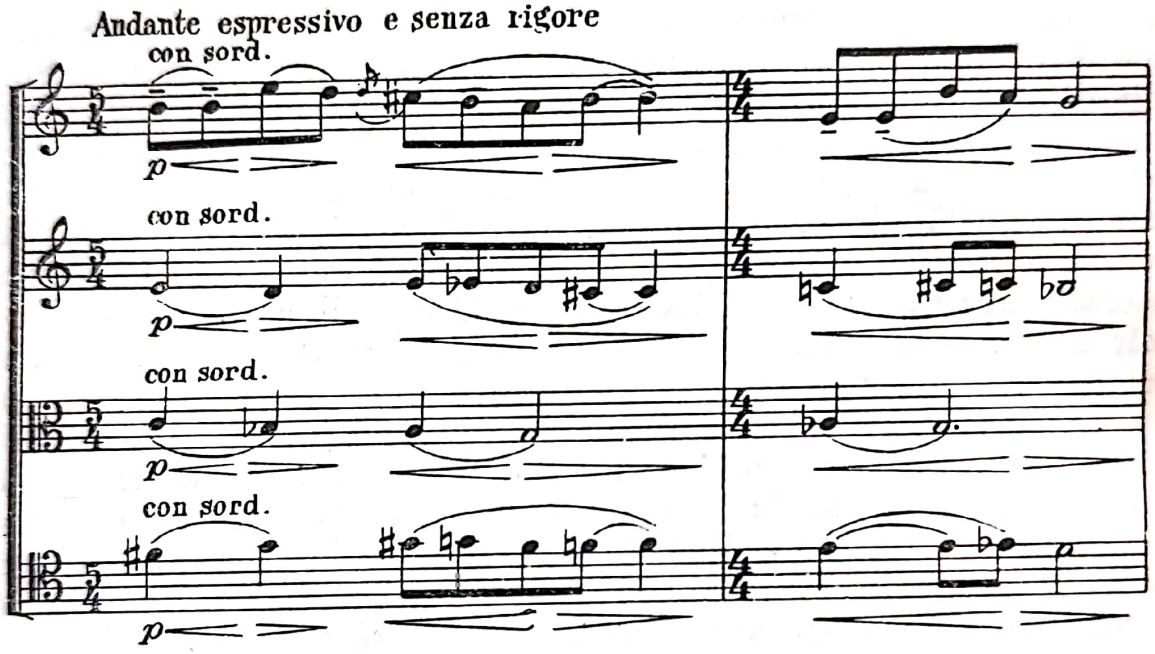
mul, evoluţia a mers cu paşi mari, hotărîţi, determinînd ivirea unei literaturi bogate, înfloritoare, mai cu seamă în ultimele două decenii. Cu timpul, bibliotecile noastre au adunat un număr impresionant de lucrări. Majoritatea lor a prins viaţă, înregistrate fiind pe bandă de magnetofon, sau — şi asta încă în prea mică măsură — au răsunat în sălile de concert.

Trei generaţii de creatori, dascăli, apoi elevii lor deveniţi dascălii tinerei generaţii, au elaborat într-un necontenit proces de creaţie literatura românească de cameră. Aproape toate formele posibile ale genului au fost abordate cu succes. În muzica instrumentală de cameră, cvartetul de coarde este forma cea mai des folosită. Desigur echilibrul, infinitele posibilităţi de combinaţii proprii acestei formaţii au atras în mod nemijlocit. Dar după cum vom vedea, nici sonata sau suita, trioul sau muzica pentru cele mai diferite formaţii instrumentale n-au fost neglijate. Datorită clarităţii de expunere, determinată de economia severă a mijloacelor, ce pune în prim plan esenţialul, tematica, această muzică are însuşiri valoroase. Compozitorii de toate vîrstele au fost preocupaţi de accesibilitatea lucrărilor, dorind să comunice cît mai direct cu ascultătorul.

Alături de George Enescu, Mihail Jora (1891) a contribuit intens la conturarea unui drum nou în muzica românească de cameră. Elev al lui Max Reger şi Stephan Krehl, Mihail Jora s-a apropiat încă în anii de început de muzica de cameră. Un prim moment în complexa activitate muzicală desfăşurată de compozitor este *Mica suită pentru vioară şi pian op. 3*. Datînd din anul 1917, această lucrare lirică, realizată cu o fină poezie, a rămas statornic în repertoriul interpreţilor. Momentul următor, de mare importanţă pentru muzica românească de cameră, este marcat prin *Cvartetul de coarde op. 9*, scris în 1928. Această lucrare inaugurează o fază nouă în dezvoltarea cvartetului românesc : aci pătrund, pentru prima oară, în cadrul cvartetului şi sînt dezvoltate cu toată consecinţa, elemente stilistice proprii muzicii populare româneşti. Datorită măiestriei cu care sînt incluse rezonanţe de acest gen, profilul cvartetului este nou. Sînt prezente aci inflexiunile modale, în tematica celor patru mişcări, apoi ritmica jocului popular se manifestă în scherzo, ca şi elementele lirico-epice proprii muzicii populare în partea a treia, *Andante espressivo*. Întreaga lucrare respiră prospeţime, inventivitate, idei. Într-o vreme cînd tipul cvartetului francez (Debussy, Ravel) subjugase pe mulţi, Mihail Jora elaborează prototipul cvartetului românesc, influenţînd puternic creaţia compozitorilor de mai tîrziu. Virtuozităţii concertante i se refuză tributul. Factura generală a cvartetului este simplă şi în acelaşi

Scanned with OKEN Scanner

timp plastică, concisă. Mijloacele apar în dozări bine cumpănite : armonia, foarte pregnantă şi particulară autorului, se supune expresivizării substanţei tematice ca şi polifonia discretă dar mereu prezentă iar ritmul în varietatea formelor sale înviorează constant desfăşurarea. E greu de dat întîietate unei părţi dintr-un tot unitar şi bine echilibrat. Partea lentă, *Andante expressivo e senza rigore*, stăruie în memorie prin desfăşurarea densă, lirică şi totodată epică ; scrisă în spiritul muzicii populare, această pagină are o valoare clasică :



Desfăşurînd o veritabilă muncă de pionierat încununată printr-o realizare remarcabilă, Mihail Jora conturează modalităţi noi în tratarea cvartetului de coarde. Aşa de pildă, scherzo-ul de aci, bazat pe un ritm vioi, incisiv, caracteristic prin structuri asimetrice şi măsuri alternate, reprezintă o viguroasă afirmare a unor forme populare în cadrul muzicii culte.

Pentru instrumente de coarde şi pian, Mihail Jora a creat două lucrări ample. *Sonata pentru violă şi pian, op. 32* (1951) se înscrie tot pe linia expunerii unui variat conţinut emoţional, de căutări profunde pentru lărgirea problematicii. Viola şi pianul, instrumente în fond atît de diferite, se unesc într-un cînt liric, multiplu nuanţat de-a lungul celor trei părţi ale lucrării. În literatura atît de săracă a violei, această *Sonată* se înscrie drept o reuşită, reprezentînd totodată un valoros aport de ordin didactic. Cea de a doua lucrare de care am amintit mai sus este *Sonata pentru vioară şi pian, op. 46* (1962), asupra căreia ne vom opri mai îndelung. Notam într-un studiu dedicat *Sonatei*

Scanned with OKEN Scanner

op. 46 (revista „Muzica" nr. 2/1963) o seamă de observaţii pe care le întregim. Observăm în această lucrare o linie de continuitate ascendentă, pornită din lucrările de început şi trecînd prin *Sonata pentru pian (op. 21,* 1942), *Preludiile pentru pian (op. 42,* 1960), *Sonatina pentru pian (op. 44,* 1961) şi multitudinea liedurilor. *Sonata op. 46* este o lucrare intens lirică, construită pe principiul economiei tematice. Formele utilizate sînt cele clasice, însă substanţa emoţională, mijloacele şi procedeele artistice sînt cu totul noi ; muzica ei reflectă ochiul şi siguranţa maestrului, experienţa constructorului. Stilistic, în ciuda unor aspecte noi, *Sonata* se integrează perfect în ansamblul creaţiei compozitorului.

Sonata, mai cu seamă prima parte, surprinde prin desfăşurarea fără răgaz. Expresia lirică şi avîntată se enunţă chiar din primele măsuri ale *allegro*-ului de sonată. Această primă parte *(Allegro brillante)* are cîteva puncte caracteristice : opunerile tradiţionale dintre cele două secţiuni tematice ale expoziţiei lipsesc, înlocuite fiind aci printr-o continuă ţesătură melodică ce cuprinde întreaga mişcare. Ea este obţinută prin rezumarea la un număr limitat de elemente, strîns legate între ele. Vioara şi pianul se avîntă într-o desfăşurare paralelă, mereu vibrantă, în fluxul căreia momentele de răgaz şi stabilire sînt rare, impunîndu-se doar la încheierea primei părţi. Muzica se deapănă într-o singură suflare.

Partea a doua, *Andante cantabile,* aduce marele contrast. În această formă de lied apar nuanţe meditative şi nostalgice. Melosul larg arcuit este urmărit îndeaproape printr-o armonie policromă şi polifonizată. Atrage poezia muzicii, profunzimea expresiei, gradaţia stărilor emoţionale. Finalul alungă acest calm introspectiv prin dinamica mişcării. Mereu noi elemente potenţează iureşul desfăşurării, ritmul, menţinut cu fermitate, devine clocotitor, vioara şi pianul schimbă replici tăioase. Rezolvarea finală este luminoasă, pe deplin convingătoare.

La început de secol, Dimitrie Cuclin (1885), elev la Conservatorul din Bucureşti în clasa compozitorului Alfonso Castaldi, compune primele sale lucrări de cameră. *Sonata în mi minor pentru vioară şi pian* datează din anul 1907. Mai tîrziu, Dimitrie Cuclin îşi desăvîrşeşte studiile muzicale la Paris (1907—1914) cu Vincent d'Indy. Dispunînd de o amplă cultură muzicală, compozitorul se preocupă mult de literatura viorii. Pe lîngă *Sonatina pentru vioară şi pian* (1917), Dimitrie Cuclin compune un număr impresionant de suite pentru vioară solo (10), una din ele fiind prezentată de George Enescu în 1916 publicului bucureştean. Lista creaţiilor de cameră este foarte mare (majoritatea lu-

Scanned with OKEN Scanner

crărilor rămînînd necunoscute) ca de pildă : *Cvintet pentru suflători şi pian, Trio pentru clarinet, trompetă şi fagot* şi altele. În etape diferite, compozitorul s-a apropiat de cvartetul de coarde. Primului cvartet (1914), de fapt mai degrabă o suită, îi premerg mai multe încercări printre care *Andante pentru cvartet de coarde* (1907). În primul *Cvartet (Preludiu, Coral şi variaţiuni, fuga, scherzo* şi *final)* surprinde o temeinică cunoaştere a scriiturii de cvartet, eficienţa procedeelor contrapunctice. Celelalte lucrări de acest gen au apărut mult mai tîrziu : *Cvartetul nr. 2 în la minor* (1948) şi *Cvartetul nr. 3 în si bemol minor* (1948). Privite în contextul literaturii noi şi exigenţelor ei, aceste lucrări impun prin modul de realizare a ţesăturii sonore, ales şi îngrijit, prin logica înlănţuirilor şi soliditatea construcţiei. Fidel concepţiei sale, exprimată şi în genul simfoniei, compozitorul continuă şi aci preocupările sale pentru echilibrul formei muzicale, menţinîndu-se pe linia unei tradiţii adesea academice.

În programele din primele decenii ale veacului nostru găsim frecvent numele pianistului Theodor Fuchs (1873—1953). Neobosit ca acompaniator, însoţind cu prestigiu recitalele unor artişti de renume internaţional ca de pildă : Kreisler, Thibaud, Ysaye, Enescu, Elman, Flesch, pentru a enumera numai violoniştii, Theodor Fuchs a adus o contribuţie importantă pe făgaşul artei interpretative. Theodor Fuchs s-a manifestat de timpuriu şi pe tărîmul compoziţiei, continuînd linia unei tradiţii romantice ancorată în muzica brahmsiană. Formaţia artistică la Conservatorul din Viena îi asigurase o temeinică pregătire. Din creaţia sa de cameră, cunoscută este valoroasa *Sonată în sol minor pentru violoncel şi pian (Allegretto, Adagio molto sostenuto, Finale). Cvartetul în do major pentru două viori, violă şi violoncel,* lucrare realizată cu o bună cunoaştere a tehnicii, conţine mai multe secvenţe realizate în spiritul muzicii româneşti. O altă lucrare, tipărită ca şi celelalte lucrări de mai sus la începutul secolului la Leipzig, este *Cvintetul pentru coarde,* pentru care compozitorul a realizat şi o versiune orchestrală. Trecînd în revistă lucrările de cameră ale compozitorului, am găsit un număr mare de sonate, pentru pian, vioară şi pian, două viori şi pian, precum şi muzică pentru formaţii de coarde cu sau fără pian. Inegale ca valoare, ele ne dezvăluie preocupările autorului. Mai importantă ni se pare muzica pentru pian, liedurile.

În zorii veacului douăzeci este compusă şi *Sonata în mi bemol major pentru pian şi vioară* de Stan Golestan (1875—1956). Realizată între anii 1906—1908, *Sonata,* cîntată de altfel în primă audiţie la Paris, imediat după terminarea ei, de George

Scanned with OKEN Scanner

Enescu, poartă dedicaţia compozitorului către maestrul său, Vincent d'Indy. Stan Golestan preia în această lucrare ţinuta sonatei franceze a timpului ; muzica de esenţă romantică tinde spre proporţii ample, recitativele şi introducerile patetice ne întîmpină pretutindeni. Cele două cvartete de coarde ce se menţionează ne sînt necunoscute ca şi *Sonata* şi *Sonatina pentru violoncel şi pian.* Stan Golestan a valorificat într-o mare măsură cîntecul popular românesc în lucrările sale. Această tendinţă este evidentă în *Arioso* şi *Allegro de concert pentru violă şi pian,* în *Sonatina pentru flaut şi pian* (1932). Ea se compune din patru mişcări : *Allegretto semplice, Perpetum mobile, Adagietto, Rondo final,* cu ajutorul cărora compozitorul caută să reliefeze diferitele laturi tehnice şi expresive ale flautului. Este o muzică plăcută, elaborată cu rafinament artistic.

Istoria muzicii româneşti de odinioară poate fi cercetată cu ajutorul lucrărilor păstrate, preţioase informaţii mai conţin şi programele de sală ale concertelor de muzică de cameră, multe la număr, cronicile timpului. Rareori dispunem de un disc care să ne transmită ecoul viu al strădaniilor interpreţilor. În cazul compozitorului şi violonistului Constantin C. Nottara (1890—1951) dispunem de un disc, ros de vreme şi totuşi preţios ca document autentic, care ni-l înfăţişează pe artist în fruntea unei formaţii de cvartet de coarde. Constantin C. Nottara a slujit ani de-a rîndul muzica de cameră cu vioara în mînă, militînd intens pentru difuzarea acestui gen de muzică în compania unor artişti de seamă. Lucrările de cameră realizate de compozitor sînt puţine la număr, deoarece preocuparea principală polariza în jurul genurilor scenice. *Sonata pentru vioară şi pian* este o lucrare de tinereţe, compusă în anul 1914. Poate cea mai larg cunoscută piesă instrumentală de mici dimensiuni a compozitorului este *Siciliana pentru vioară şi pian.* Această lucrare realizată cu fineţe a fost mult cîntată şi sub forma unor transcripţii, pentru violă şi pian, violoncel şi pian. *Nonetul pentru suflători şi coarde* datează din anii din urmă (1950) şi poartă caracteristicile unui stil înnoit, întrepătruns de intonaţii româneşti. *Nonetul* a rămas principala lucrare de cameră a compozitorului ; dintr-un cvartet de coarde se păstrează doar un început de lucrare. Nonetul compozitorului Constantin C. Nottara a intrat în repertoriul unei formaţii de renume mondial, „Nonetul ceh", care îl difuzează intens. De asemenea *Suita românească* pentru violă şi pian se bucură de atenţia interpreţilor.

Neuitată ne este figura compozitorului, pianistului şi dirijorului Alfred Alessandrescu (1893—1959). Muzician cu multiple şi alese însuşiri, autor a unor poeme simfonice de remarcabilă valoare artistică : *Didona* (1911) şi *Acteon* (1915), Alfred Ales-

Scanned with OKEN Scanner

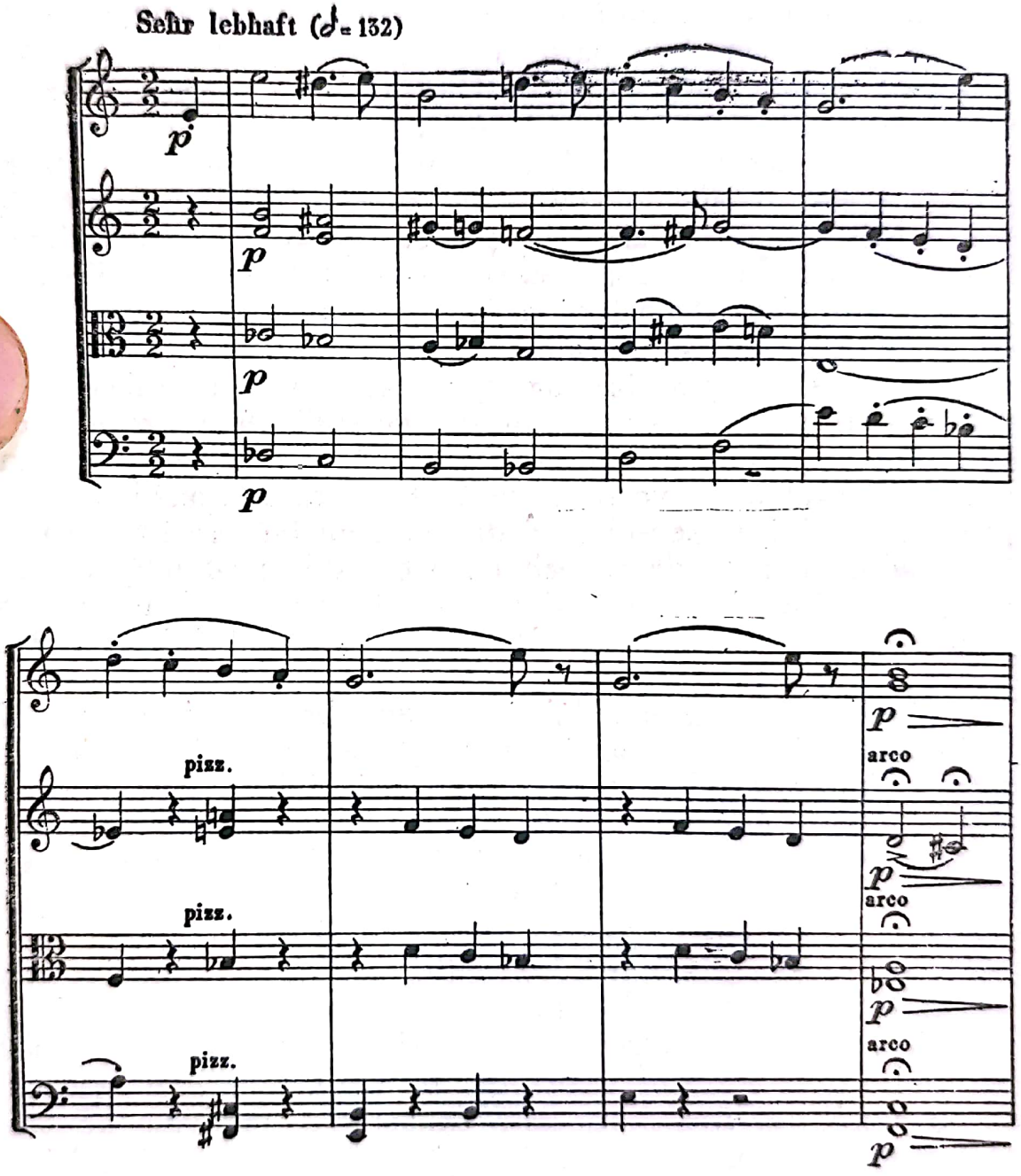
sandrescu a fost ani de-a rîndul, alături de George Enescu, un interpret de frunte al muzicii de cameră. Ca dirijor și îndrumător al vieții muzicale, compozitorul s-a pus în slujba muzicii românești, promovînd de-a lungul anilor un șir de lucrări românești. Lucrările de cameră create de el sînt puține la număr și au rămas, din cauza exigenței și modestiei sale proverbiale, prea puțin cunoscute. Sperăm că interpreții noștri vor aduce la lumină acea primă parte din *Sonata pentru vioară și pian* (1914) ca și un *Allegro* pentru *cvartet de coarde* (1921). Cunoscută este o lucrare de proporții mai reduse, *Adagio pentru două viori și pian* (1916), în care ni se dezvăluie sensibilitatea compozitorului prin poezia muzicii.

Consultînd lista premiilor Enescu, întîlnim doar într-un an, 1926, mai multe distincții acordate unor cvartete. Ionel Perlea (1900) obține premiul I onorific, Theodor Rogalski premiul I iar Ion Vasilescu, mențiunea I. Cerînd cu ani în urmă maestrului îndrăgit al muzicii ușoare românești Ion Vasilescu (1903—1960), această lucrare, ea n-a putut fi găsită, spre regretul nostru. Mult mai tîrziu, în 1954, compozitorul a revenit asupra genului prin *Temă cu variațiuni pentru cvartet de coarde*. Primele două lucrări citate, de Ionel Perlea și Theodor Rogalski (1901—1954), au cunoscut în ultimii ani o largă răspîndire, atît în sala de concert, cît, mai cu seamă, prin difuzarea la posturile noastre de radio. Din capul locului trebuie subliniat nivelul artistic ridicat al acestor lucrări. *Cvartetul* de Ionel Perlea, scris cu o deosebită măiestrie, dezvoltă tradiția germană a genului. Înscriindu-se pe linia formelor ample, intens dezvoltătoare, lucrarea se desfășoară cu impetuozitate printr-un limbaj cu un caracter cromatizat, prin planuri și proporții clare, introducînd în același timp sonorități noi, obținute prin tratări instrumentale variate și eficiente. *Cvartetul* lui Theodor Rogalski reflectă altă concepție. Lucrarea a izvorît în perioada de studii, într-o perioadă în care compozitorul era sub directa influență a muzicii franceze. Și totuși găsim în această lucrare, care depășește cu mult semnificația unei lucrări de școală prin valoarea artistică intrinsecă, întreaga personalitate a omului Rogalski ; caldă, subtilă, plină de umor. *Cvartetul,* de esență lirică, destinat prin valoarea sa artistică sălii de concert, va încînta încă multe generații de auditori și executanți.

Cvartetul op. 10 de Ionel Perlea, editat la Leipzig în anul 1924, ne apare drept o continuare firească și creatoare a tipului de cvartet schițat de Reger. În fond este o muzică concertantă, preponderent lirică. Limbajul armonic intens cromatic se situează drept element principal, determină coloritul și tensiunea

Scanned with OKEN Scanner

imaginii sonore, şi, în ultimă instanţă de multe ori însuşi profilul materialului tematic. Măsurile introductive ale primei părţi — *Sehr lebhaft* — ne sugerează această relaţie. Există în cuprinsul acestei lucrări tendinţa de a da fiecărei voci o semnificaţie melodică ; celulele generatoare vor reapărea în cele mai diferite forme în cuprinsul primei mişcări concepute în formă de sonată, lipsită aproape de o dezvoltare propriu-zisă. Redăm mai jos tema generatoare :



În această muzică veselă şi concertantă, scrisă într-o stare de spirit ce pare a ironiza academismul vremii, Ionel Perlea

Scanned with OKEN Scanner

încorporează și anumite elemente ale limbajului armonic schönbergian, de pildă desele structuri de cvarte. Linia melodică însă se menține într-o simplitate tonală reliefată.

Muzica părții secunde prilejuiește afirmarea dansului, robust — Etwas derb — vioi și bine ritmat. Sub învelișul burlesc se ascund intonații mai intime, cantabile, de asemenea se aud inflexiuni modale (secunda mărită, tetracordul mărit), ecouri ale folclorului românesc transpuse în ambianța unui dans german. Pa parcurs, expresia lirică și cantabilitatea liniilor melodice se adîncesc, imaginea sonoră devine delicată, transparentă.

Cea mai valoroasă parte a acestei lucrări ni se pare a fi mișcarea lentă — *Etwas frei im Vortrag* —, o succesiune de secțiuni concepute sub forma temei cu variațiuni. Aici, noul este introducerea destul de evidentă a unui stil caracteristic de recitare, a unor elemente venite din sfera cîntecului doinit. Expresia lirico-epică inițială primește sensuri noi, momentele intens pasionale sînt dese. Stilul „parlando rubato" imprimă discursului o remarcabilă fluență și varietate, tempoul se schimbă neîncetat. Succesiunea cromatică descendentă, bazată pe repetarea sunetului inițial, străbate întreaga parte lentă. Prin ingenioase procedee contrapunctice sînt conturate noi linii melodice de largă respirație. Combinațiile armonice denotă rafinament și o bună știință în conducerea vocilor, eficiența sonoră este maximă. Dacă primele mișcări au sensul unui divertisment bine realizat, partea lentă aduce o notă de seriozitate, o expresie profundă. Remarcabilă este încheierea acestei mișcări, foarte calmă acuma, pătrunsă de o expresie nostalgică și de un inedit colorit instrumental și armonic.

Finalul aparține genului concertant, bravura instrumentală se impune. Ritmul devine din nou riguros, polifonia domină întreaga desfășurare, imaginea fiind mai liniară. Caracteristice sînt în această mișcare — *Sehr schnell (durchweg leidet zu spielen)* — intervalele succesive de terțe, distribuite în sens ascendent sau descendent. Dar și motivul cromatic din partea precedentă se face auzit. Instrumentele dialoghează în șoaptă, motivele se preiau, se amplifică, erupțiile spontane și incisive conturează contraste puternice. Fugato-ul, mult întrebuințat, asigură muzicii o diversitate accentuată, surprizele sînt dese, binevenite. Secțiunile cantabile sînt secundare, se pierd în iureșul neîncetat ce se amplifică. Încheierea este exuberantă, motivele de bază sînt afirmate în nuanțele maxime și lucrarea se termină în sonorități sclipitoare.

Cvartetul op. 10 de Ionel Perlea trebuie considerat drept o interesantă și originală sinteză a tendințelor existente la acea

Scanned with OKEN Scanner

dată în muzica germană, autorul menținîndu-și un punct de vedere propriu. În mod concludent se văd aici tendințele spre un contrapunct liniar, spre o armonie în care funcțiunile tonale mult lărgite tind să depășească de multe ori centralismul tonal. De asemenea, momentele bitonale și politonale sînt dese. Astfel, prin intermediul unei lucrări românești, reușim să cunoaștem unele aspecte specifice ale prefacerilor petrecute în deceniul al III-lea pe tărîmul mijloacelor muzicale. Vedem aici căutările unui muzician tînăr, dornic de a își înnoi mijloacele de expresie, topind în muzica sa și unele elemente de expresie sugerate de muzica pămîntului natal.

De-a lungul anilor, Marcel Mihalovici (născut la București în 1898) s-a afirmat drept un compozitor fecund, autor al unor lucrări remarcabile în genuri diferite.

Elev al lui Vincent d'Indy (Paris, 1919—1925), Marcel Mihalovici și-a însușit o amplă cunoaștere, îmbogățită apoi prin experiența proprie pe tărîmul compoziției.

Membru fondator al societății „TRITON" — împreună cu Darius Milhaud, Jacques Ibert, Arthur Honegger, Serghei Prokofiev și alții — Marcel Mihalovici s-a situat pe linia promovării muzicii contemporane.

Într-o vastă și foarte variată creație, lucrările de muzică de cameră ocupă un loc central. Ele reflectă o fină înțelegere a specificului muzicii instrumentale ca și a formelor tradiționale. Fără a ignora — mai cu seamă pe planul mijloacelor — cuceririle artei moderne, compozitorul continuă bogata tradiție a muzicii franceze.

În acest sens se cuvine amintită mai cu seamă *Sonata nr. 1 pentru pian și vioară*, scrisă în anul 1920 și distinsă tot atunci cu Premiul al doilea la concursul de compoziție „George Enescu". (Prima audiție a acestei lucrări a fost asigurată de Constantin Bobescu și Paul Jelescu — Paris, 1924 ; cea de a doua versiune a sonatei, realizată în anul 1927, a fost interpretată de George Enescu și Clara Haskil.)

Sonata nr. 2 pentru vioară și pian (1941), — cunoscută datorită înregistrării ei pe disc de către Max Rostal și Monique Hass — evidențiază calitățile stilului acestui compozitor. O netă întîietate este acordată unei melodicități largi cu reliefuri precis conturate, expresia lirică predomină iar instrumentele se prind într-un dialog îndelung depănat ; articulațiile formei, clare, înlesnesc înțelegerea muzicii.

Cunoscînd îndeaproape posibilitățile tehnice și expresive proprii instrumentelor de coarde, Marcel Mihalovici a compus

Scanned with OKEN Scanner

lucrări ce se impun atenției noastre : *Sonata pentru violă și pian* (1942) ; *Sonata pentru vioară și violoncel* (1944) ; *Sonata pentru violoncel solo* (1949) și *Sonata pentru vioară solo* (1949). De multe ori, elementele conceptului polifonic sînt atrase în discursul instrumentelor solistice (de pildă *Fuga* din *Sonata pentru vioară solo*), lărgindu-se astfel sfera posibilităților compoziționale și tehnice.

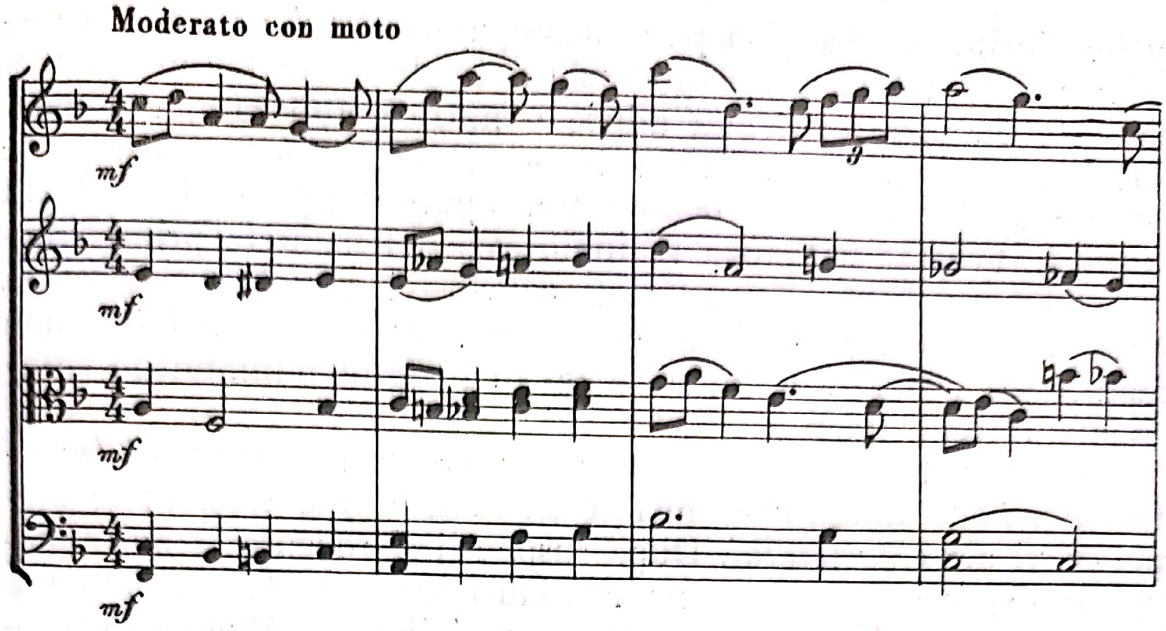
Această tendință inovatoare, de depistare și valorificare a unor noi zone de expresie, este prezentă și în lucrările scrise pentru instrumente de suflat. Aici se remarcă *Sonatina pentru oboi și pian* (1924), *Sonata pentru 3 clarinete* (1934), *Sonata pentru fagot și pian* (1958) și *Sonata pentru clarinet și pian* (1958).

Cvartetul de coarde își exercită forța sa de atracție și asupra compozitorului. Un prim pas, pregătitor, îl reprezentase *Cvartetul pentru coarde și pian* (1922). Acum cvartetul de coarde se autonomizează ca formație. În trei lucrări de răsunet, realizate în perioade diferite (1923 ; 1931 ; 1946) Marcel Mihalovici caută să imprime muzicii sale de acest gen o diversitate de aspecte și expresii. Tot în această ordine de preocupări se înscrie și un *Trio pentru coarde („Sérénade“*, 1929), lucrare cunoscută în interpretarea formației Pasquier. Sînt contribuții pline de interes, lucrări ce se cer cîntate și cunoscute, elaborate de un autor pentru care muzica instrumentală de cameră constituie o modalitate artistică de prim ordin.

Cvartetul de coarde în fa major de Theodor Rogalski se situează, după cum am observat, pe linia muzicii franceze, sub aspectul limbajului folosit ca și sub acel al formei. În mare, principiile călăuzitoare sînt cele ale cvartetului ravelian. Scrisă în 1923, lucrarea este poate un prim, dar pe deplin reușit, experiment în lumea formelor ample. O remarcabilă claritate a construcției ca și o pronunțată claritate a imaginii sonore caracterizează cele trei părți ale lucrării. Liniile sînt de o simplitate aleasă, degajă o eleganță firească iar armonia, discret cromatizată, se subordonează întru totul substanței tematice. Discursul se deapănă fără fisuri. Pe lîngă tehnica raveliană — evidentă pe planul formei în ansamblul ei — răzbat ecourile muzicii impresioniste, bine asimilate, topite într-o muzică creată cu multă fantezie. Ne cucerește echilibrul și eficiența acestei lucrări (scrisă la 22 de ani !).

Expresia lirică, netulburată nicăieri, este sugerată prin prima temă :

Scanned with OKEN Scanner



Fluotuaţiile muzicii sînt îndeaproape gradate. Prima temă se deapănă într-o arcadă largă, mersul sincopat se întregeşte prin balansul triolelor şi modulaţiile succesive, pornite dintr-o pedală de *re bemol* major, inaugurează o lungă perioadă de tranziţie spre tema secundă a formei de sonată. Tema secundă, de fapt un răspuns la dialogurile anterioare, este adusă de vioara secundă *(Tranquillo)*. Paralelismele armonice, foarte frecvente, dau imaginii un profil aparte. În această secţiune, compozitorul tinde spre o melodie continuă, obţinută prin înlănţuirea succesivă, la toate instrumentele, a motivului de bază, punîndu-l mereu într-un nou climat tonal. Secţiunea conclusivă a expoziţiei *(Schlussatz)* are drept bază armonică o dublă pedală *(do-sol)* ritmizată de violoncel. Dezvoltarea, calmă şi cu sonorităţi diafane, continuă pe această linie ; tema secundă domină, apoi tema principală reapare din ce în ce mai pregnant, în alte ipostaze tonale, pregătind repriza. Prima parte se încheie tot pe pedala menţinută de violoncel, prelungită chiar pînă la ultimele acorduri ; deasupra ei se aud ecouri, venite din secţiunea conclusivă a expoziţiei, iar ultimele măsuri realizează o întrepătrundere a celor două elemente tematice principale ale acestei părţi.

Partea a doua — *Allegretto con moto* — îmbină deopotrivă caracteristicile unui intermezzo (secţiunea primă) cu cele ale unei mişcări lente — *Più lento* — (secţiunea mediană). Procedeul, larg utilizat în şcoala franckiană, este foarte bine venit aci fiind în concordanţă cu ţinuta acestei muzici condensate. În prima secţiune instrumentele se prind într-un joc lejer şi extrem de stilizat în care situaţiile se schimbă cu viteză ; este un desen de o neasemuită fineţe ; coloristul prin excelenţă care a fost Rogalski se face remarcat în suprafaţa imediat următoare, acolo unde tri-

Scanned with OKEN Scanner

lurile viorilor se deapănă peste acompaniamentul ritmat al coardelor grave în pizzicato. Sînt soluţii inedite, pe deplin convingătoare. Secţiunea secundă aduce o muzică visătoare, o atmosferă parcă încremenită la început, liniile viorilor distanţate într-un spaţiu de două octave sînt aparent lipsite de o forţă cinetică. Treptat imaginea se înviorează, elementele primei secţiuni sînt asimilate iar o frază conclusivă pregăteşte trecerea spre repriza primei secţiuni. Încheierea părţii ne arată din nou capacitatea compozitorului de a da în imagini miniaturale chintesenţa întregii părţi.

Rondoul final este precedat de un şir de recitative — *Introduzione, Poco andante* — menite să rememoreze elementele primei părţi ale *Cvartetului.* După suspensii şi reveniri, tema punctată şi expresivă a violei ne introduce în atmosfera rondoului, *Vivo e giocoso.* Urmează o secţiune mai lină — *Meno mosso* — în care cîte două instrumente dialoghează, mai întîi viola şi violoncelul, apoi cele două viori. Concluzia violei, preluată şi amplificată de cele două viori pregăteşte revenirea secţiunii principale a rondoului. Aici, tot sub forma unui ecou, se aud elementele părţii precedente (suprafaţa în triluri şi pizzicato). Secţiunea a treia a rondoului — *Moderato* — formează un trio, instrumentele se grupează ; pedalele armonice, întîlnite în prima parte, se fac auzite susţinînd totodată strălucite îmbinări polifonice. În momentul calmului desăvîrşit viola încearcă trecerea spre reveninea secţiunii principale, acţiunea ei însă se pierde în favoarea reintonării începutului părţii secunde. Dar şi această idee, doar sugerată, este abandonată. Acum, hotărît, cele două viori *(animando)* realizează trecerea spre repriza rondoului. Secţiunile, primă şi secundă, sînt separate între ele prin revenirea temei din prima parte a *Cvartetului,* mutată într-o altă sferă tonală *(re bemol* major). Lucrarea se încheie în sonorităţi minime, delicate dar sclipitoare şi într-o mişcare însufleţită, *Vivacissimo.*

Prin recenta editare a partiturii şi a ştimelor — Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1963 — această lucrare valoroasă devine din ce în ce mai mult cunoscută şi apreciată. Deşi lucrările instrumentale de cameră propriu-zise se limitează la *Cvartetul* analizat şi *Suita pentru vioară şi pian,* Theodor Rogalski a introdus principiile scriiturii de cameră în creaţii aparţinînd altor genuri, de pildă : *Două dansuri pentru suflători, baterie şi pian la patru mîini* (1925) ; *Trei balade pentru voce şi orchestră : Toma Alimoş, Iancu Jianu* şi *Mihu Copilul* (1942) ; de asemenea în multe secvenţe din cele *Trei dansuri româneşti*

Scanned with OKEN Scanner

pentru orchestră (1951). Pilda sa ca maestru al orchestrației colorate și transparente a fost elocventă.

Legătura vie cu folclorul românesc se simte în primele creații de cameră ale compozitorului și pianistului Filip Lazăr (1894—1936). *Sonata în mi minor pentru vioară și pian,* distinsă în 1919 cu Premiul II onorific George Enescu, este pierdută astăzi. O muzică originală, pitorească și autentic românească, o mijlocesc cele *Trei dansuri pentru vioară și pian* (1927), cîntate în primă audiție de Robert Soëtens și intrate de atunci în repertoriul multor violoniști. Pentru Joseph Prunner, virtuoz al contrabasului, Filip Lazăr a compus în 1924 *Bagatela pentru contrabas* (sau violoncel) *și pian.* În ultimii ani ai vieții, compozitorul a realizat un *Trio pentru oboi, clarinet și fagot* (1934), *Trio pentru vioară, violă și violoncel* (1935), lucrări ce au devenit cunoscute după moartea autorului. După cît se pare, *Mica suită pentru oboi, clarinet și fagot* reprezintă o transcripție a autorului după o lucrare mai veche.

Dinu Lipatti (1917—1950), unul din marii pianiști ai lumii, muzician cu alese însușiri și cu o temeinică pregătire componistică, a îndrăgit mult și muzica de cameră, cîntînd adesea în compania lui George Enescu. Cunoscut drept compozitor mai cu seamă prin *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră* (1937) și suita simfonică *Sătrarii* (1933), Dinu Lipatti a compus în anul 1936 *Sonatina pentru vioară și pian,* din care după cîte știm s-a găsit pînă în prezent doar partea viorii, ceea ce nu ne permite o analiză mai detaliată. Lista lucrărilor lui Dinu Lipatti conține de asemenea o lucrare pentru cvartet de suflători, intitulată *Aubade* (1946). În scurtul răgaz pe care îl dădea pianul, instrumentul prin care Lipatti a dat glas unor capodopere ale literaturii universale, compozitorul a rămas legat de muzica de cameră. Cunoscute și prețuite sînt transcripțiile pentru cvintet de suflători după lucrări de Scarlatti și Bach, realizînd o fidelă și eficientă transpunere a muzicii.

În momente diferite ale activității componistice, Sabin Dragoi (1894) s-a folosit intens de mijloacele stilului de cameră. Chiar și ansamblul orchestral poartă de multe ori astfel de caracteristici : *Divertisment rustic* pentru orchestră de cameră (1924—1928) ; *Petrecere populară,* suită pentru orchestra de cameră (1950) lucrare distinsă cu Premiul de Stat. Sabin Dragoi, folclorist cu o bogată activitate, a știut să valorifice în creații ample rezultatele cercetărilor sale. Muzica compozitorului are un profil artistic și o factură proprie, originală. *Cvartetul în re minor pentru coarde* datează din 1921, fiind una dintre primele lucrări românești de acest gen distinse cu premiul Enescu. După o lungă

Scanned with OKEN Scanner

întrerupere, compozitorul se preocupă din nou de formele muzicii de cameră, dînd la iveală cunoscuta *Sonată pentru vioară şi pian* (1949), distinsă cu Premiul de Stat (1953) şi *Dixtuorul pentru instrumente de suflat, coarde şi pian* (1955). În toate lucrările, compozitorul accentuează funcţia principală a melodiei mult apropiată expresivităţii populare iar ceilalţi factori, armonia, ritmul şi învesmîntarea polifonico-instrumentală, se subordonează întru totul. *Dixtuorul* conţine un ansamblu instrumental mult diversificat, atît sub raportul timbral cît şi sub cel al mijloacelor specifice, pe care compozitorul îl unifică, obţinînd momente de mare complexitate sonoră.

Foarte apreciat este *Cvartetul în mi bemol major pentru coarde* de Marţian Negrea (născut în 1893). Prin această lucrare măiestrită, compozitorul participă din plin la înflorirea cvartetului de coarde românesc. Dacă cercetăm lucrările acelei perioade, observăm în primul rînd diversitatea stilurilor. Preocuparea principală constă în integrarea unei substanţe tematice, concepute în spiritul muzicii populare, în cadrul formelor tradiţionale ale genului. Ţelul era deci comun, dar modalitatea de rezolvare diferă. Marţian Negrea integrează aci un limbaj armonic colorat în genul armoniei postromantice, sintetizînd aceste elemente cu o substanţă melodică expresivă şi bine conturată, apropiată ca expresie muzicii populare. Sinteza este organică şi pe deplin artistică. Prima parte este atractivă pentru interpreţi deoarece compozitorul caută să pună în relief multiplele posibilităţi ale formaţiei, circulaţia intensă imprimă imaginii sonore vivacitate. Partea a doua, *Andantino*, conţine unele din cele mai lirice şi senine pagini din literatura românească de cvartete. Jocului antrenant din scherzo îi urmează — în trio- — o temă cu un pronunţat caracter popular, de esenţă lirică, expusă de violă. Finalul respiră un aer de petrecere populară, pe care îl pregătesc părţile mediane ale lucrării. Lucrarea este luminoasă, antrenantă prin utilizarea unui număr variat de procedee de dinamizare a discursului muzical, neuitîndu-se nici aspectul de virtuozitate instrumentală.

Compozitorul şi violonistul George Enacovici (1891—1965), mulţi ani pedagog de frunte pe tărîmul viorii, a realizat de-a lungul anilor o seamă de piese diferite ca amploare pentru vioară. *Sonata pentru vioară şi pian* datează din anul 1939. Folclorul românesc apare în *Suita de dansuri oltenești* pentru vioară şi pian. Cvartetele de coarde, trei la număr, ale compozitorului sînt pînă în prezent puţin cunoscute, deşi primul cvartet apare la un moment (1923) cînd literatura de acest gen era încă foarte săracă.

Scanned with OKEN Scanner

Această luonare primește în sensul acesta o valoare documentar-istorică.

Diamandi Gheciu (1892), fecund creator pe tărîmul liedului românesc și al suitei pentru pian, este autorul unei lucrări instrumentale bine cunoscute : *Sonata pentru violoncel și pian* (1953). Această lucrare, compusă cu dăruire, se caracterizează prin expresivitatea materialului tematic. Diamandi Gheciu explorează mai cu seamă latura cantabilă a violoncelului, posibilitățile armonice și coloristice ale pianului. Datorită însușirilor artistice, sonata a intrat și în programa analitică a școlilor de muzică, cunoscînd astfel o largă răspîndire. *Cvartetul în do minor pentru coarde* a fost compus patru ani mai tîrziu. *Cvartetul* este o lucrare intens lirică. Varietatea stărilor afective majore vădește preocuparea autorului pentru mesajul profund uman al operei de artă. Utilizînd forma de sonată în prima parte, compozitorul diversifică atent expresia temelor, atrage modulația ca mijloc de expunere în lumini variate a substanței. Fluxul tensiunilor este mare în prima parte, contrastînd cu calmul și expresia epică din partea a doua, *Andante meditativo*. Scherzo-ul se distinge prin varietatea planului ritmic, măsuri simetrice și asimetrice alternează într-o dramaturgie particulară, muzica, firesc gradată, respiră prospețime. Rondo-ul final folosește teme de joc, dinamice, prin care compozitorul zugrăvește imagini autentice impregnate de spiritul muzicii și dansului popular.

Ludovic Feldman (1893) și-a înscris numele în istoria muzicii românești de cameră mai întîi în calitate de violonist. Făcînd parte din formații de cvartet, viitorul compozitor a contribuit la difuzarea muzicii de cameră. Prima lucrare de muzică de cameră a fost un *Trio* (suită) *pentru instrumente de suflat* (1946). Căutările pentru cristalizarea stilului de cameră duc la o altă lucrare : *Cinci novelete pentru cvartet de coarde* (1953). Sînt de fapt mici piese caracteristice în care elementul de virtuozitate se suprapune peste un fond intonațional impregnat cu elemente folclorice. *Sonata pentru violă și pian* (1955) a fost transcrisă de autor și pentru violă și orchestră. Un succes de prestigiu îl realizează compozitorul prin *Trio pentru coarde* (1956). În tratarea compozitorului, cele trei instrumente (vioară, violă, violoncel) formează un ansamblu organic închegat și mai cu seamă finalul impune prin vigoarea muzicii, prin amploarea formei. Aci apare o caracteristică care se menține în multe lucrări : complexitatea tratării instrumentale. Autorul imprimă lucrărilor sale de cameră un stil concertant ce incumbă adesea apreciabile dificultăți tehnice. Acest lucru nu este exterior, ci ține de structura muzicii, de necesitatea de a exprima emoția și gîndirea artistică. *Trioul*, tipărit de

Scanned with OKEN Scanner

altfel, reprezintă o valoroasă contribuţie a autorului la dezvoltarea muzicii destinată acestui dificil ansamblu de coarde.

Lucrările ce urmează stau sub semnul adîncirii mijloacelor de expresie. Procedeele polifonice se extind, armonia se dinamizează prin cromatizări şi resursele timbrale ale instrumentelor sînt mai multilateral folosite. Aceste aspecte sînt prezente în *Cvintetul pentru suflători* (1957) ca şi în *Cvartetul pentru coarde*. Această lucrare, rezultat al unei experienţe personale îndelungate, se compune din cinci mişcări în care predomină expresia intens dramatizată. Compozitorul accentuează importanţa părţilor extreme ; prima mişcare, lentă, debutează cu un recitativ patetic al viorii prime, preluat şi dezvoltat apoi de întregul ansamblu. În mod deosebit se remarcă scherzo-ul prin tratarea polifonică şi finalul dinamic, adeseori de o densitate orchestrală. *Sonata pentru vioară şi pian* (1963) se distinge prin transparenţa imaginilor, rezultatul unei vizibile simplificări a scriiturii. Echilibrul formei şi al discursului dintre cele două instrumente, expresivitatea substanţei sînt însuşiri majore ce impun interes pentru această lucrare. Sonata aduce în mod cert ecoul unei sensibilităţi originale. Spre deosebire de preponderenţa acordată dramaticului sau tragicului în lucrările sale simfonice şi de cameră, se constată generozitatea expresiei lirice, depănarea unor idei de altă substanţă.

Lucrarea următoare, *Sonata pentru violă şi pian* (1965) conţine o muzică cu o expresie mai condensată, crispată chiar. Principiile de bază ale scriiturii sînt cele contrapunctice, multe suprafeţe caracterizîndu-se printr-un contrapunct liniar. În consecinţă sonorităţile sînt mai aspre, incisive. Totuşi, în prima parte — *Allegro deciso* — sînt prezente multe elemente lirice şi meditative, de pildă în amplul dialog dintre viola şi cele două voci distincte ale pianului din cuprinsul temei secunde *(Pochissimo più tranquillo)*. Dezvoltarea este foarte dinamică, evidenţiază ciocniri violente şi sonorităţi masive pentru ca repriza mult scurtată să readucă calmul unei meditaţii interiorizate. Partea a doua aduce o expresie gravă, reţinută dar vremelnic pasionată şi răscolită. *Adagio*-ul iniţial este urmat de secţiunea îndelung desfăşurată, adnotată cu *Tempo di marcia funebre*. O scurtă codă — *Poco più lento* — încheie această lucrare în care căutările pentru un înnoit profil sonor sînt evidente.

De asemenea se cuvin menţionate efonturile compozitorului pentru crearea unor lucrări didactice, concretizate în caietele şi ciclurile de piese pentru două viori sau vioară şi pian.

De-a lungul anilor, Mihail Andricu (1894) a dat la iveală multe lucrări scrise pentru diferite formaţii instrumentale de cameră. Prima compoziţie de acest gen, *Patru novelete pentru pian*

Scanned with OKEN Scanner

și cvartet de coarde op. 4 (1925) apare la un moment în care compozitorii români se apropie cu insistență de cvartetul pentru coarde, după pilda dată de George Enescu (1921), urmată de Ionel Perlea și Theodor Rogalski (1923). În cuprinsul *Noveletelor* găsim o muzică în care expresia cîntecului doinit și vigoarea dansului popular se fac auzite, imprimînd acestei lucrări o notă de autenticitate. Noveletele au un caracter vădit miniatural, discursul muzical este condus cu finețe. Substanța tematică, concepută în spiritul muzicii populare, se valorifică prin interesante îmbinări instrumentale și coloristice, toți factorii subordonîndu-se unei unități stilistice evidente.

Pe această coordonată se situează și *Cvartetul de coarde în la major, op. 14* (1930). Integrarea și dezvoltarea intonațiilor, create în gen popular, în interiorul formelor ample devine în acei ani una din componentele de stil ale autorului. Simbioza dintre tradiția clasică a genului și spiritul muzicii românești este convingătoare în acest *Cvartet de coarde,* ducînd și la conturarea unor forme echilibrate. Lirismul nuanțat străbate această lucrare, alternînd cu inflexiuni epice, partea lentă, sau cu umorul viu ca de pildă în antrenanta parte finală. Se remarcă grija pentru transparența și eficiența sonoră a ansamblului de voci, calități ce rezultă din cunoașterea specificului genului de cameră.

Compozitorul s-a apropiat cu predilecție formațiilor instrumentale mai ample. În această ordine de idei se cuvin citate următoarele lucrări : *Octet pentru instrumente de coarde și de suflat, op 8* (1928) ; *Sextet pentru pian și instrumente de suflat, op. 20* (1934) ; *Cvintet pentru pian și coarde, op. 27* (1939) ; *Cvintet pentru instrumente de suflat, op. 77* (1955) ; *Octet pentru instrumente de suflat op. 90* (1960).

În sfera suitei instrumentale se înscriu : *Suita în trio pentru flaut, clarinet și fagot, op. 28* (1939) și *Suita pentru pian și coarde, op. 81* (1957).

Lucrările ce au urmat *Cvartetului de coarde op. 14* evidențiază în bună măsură tendința compozitorului de a-și îmbogăți mijloacele de expresie printr-o progresivă cromatizare a substanței melodice și mai cu seamă a succesiunilor acordice. Pe alocuri se fac remarcate inflexiunile modale venite tot din melosul popular, integrate într-un limbaj armonic de sinteză.

Experiența dobîndită în calitate de profesor de muzică de cameră la Conservatorul din București (1926—1948) și pianist acompaniator, se face simțită în multe lucrări ale compozitorului *Noveletele* și *Cvartetul de coarde* au marcat un moment important în dezvoltarea muzicii românești de cameră.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Ghiga (1895) aparţine acelui tip de muzicieni care, dominaţi de o exigenţă severă, dăltuiesc vreme îndelungată o lucrare. Ion Ghiga, muzician de profundă cultură artistică, a creat în două momente diferite ale vieţii sale cîte o lucrare ce se remarcă prin expresivitatea muzicii ca şi prin factura mult măiestrită. În acest sens citäm două lucrări instrumentale de cameră, cunoscute datorită tiparului : *Poem-Sonată pentru vioară şi pian* (1926) şi, despărţit de un pătrar de secol de o altă lucrare de anvergură, *Trio rustic pentru vioară, violă şi violoncel* (1950), rod al experienţei personale de instrumentist şi pasionat slujitor al muzicii de cameră de-a lungul anilor.

Compozitorul şi muzicologul Zeno Vancea (născut la 1900) a realizat mai multe lucrări de cameră, dintre care citäm : *Sonata pentru vioară şi pian* (1926) ; *Cvartetul de coarde nr. 1* (1933) şi *Sonata pentru violoncel solo* (1936). *Cvartetul nr. 2 în mi minor*, lucrare scrisă în anul 1952 şi distinsă cu Premiul de Stat în 1953, relevă din plin conceptul polifonic propriu compozitorului. Reuşita lucrării rezidă din faptul că autorul ştie să reliefeze, prin felurite mijloace contrapunctice şi modal-armonice, particularităţile intonaţionale cuprinse în temele de aleasă factură pătrunse de multe ori de rezonanţe populare. Prin evoluţia vocilor, prin angrenarea în discursul general al unor aspecte modale variate — şi nu numai al unui mod unic — se creează o diversitate armonică ce aduce mereu un spor de culoare. Factura polifonică înlesneşte o accentuată independenţă a vocilor, stilul devine astfel mai vocal, dar fără a renunţa la valorificarea timbrurilor şi a registrelor specifice instrumentelor.

Prima temă a *allegro*-ului de sonată răsună în modul doric. Este o temă viguroasă, expresivă şi larg arcuită. Imitaţiile polifonice apar chiar în cadrul expozitiv, dinamizînd acţiunea. Deseori se aud dublele pedale ale violoncelului peste care evoluează discursul vocilor acute. În vădit contrast, tema a doua apare într-o tonalitate majoră, *sol*, relativa majoră a modului iniţial, acompaniată printr-un procedeu polifonic arhaic, în cvinte paralele, de violă şi violoncel. Vioara deapănă o improvizaţie lirică şi în curînd această substanţă, expusă mai întîi cu mijloace simple, primeşte învesmîntări polifonice mai complexe. Dezvoltarea este cîmpul unor înfruntări şi metamorfoze dramatice, travaliul motivic şi adîncirea principiilor modale generează noi forme, duc la o culminaţie patetică după care urmează repriza. Interesante şi eficiente combinaţii polifonice apar şi în partea a doua, *intermezzo*. Scherzo-ul ca şi părţile următoare se depărtează de lumea

Scanned with OKEN Scanner

modalului. Acest fapt ține de dramaturgia lucrării : începînd cu jocul avîntat, bine ritmat și de efect, totul se luminează, majorul este din nou prezent, se păstrează în trioul intim, în cîntecul de leagăn al părții a patra, cît și în finalul *Cvartetului.* Grăitor pentru melodioitatea și expresia poetică a cîntecului de leagăn este faptul că această parte o întîlnim în transcripții pentru vioară (flaut) și pian, dobîndind în felul acesta o largă circulație. Prin felul de a pune și a rezolva problema de creație, Zeno Vancea a adus o contribuție însemnată în dezvoltarea cvartetului de coarde românesc, demonstrînd o dată mai mult eficiența procedeelor contrapunctice și modale în profilul cvartetului de coarde.

Compozitorul Nicolae Buicliu (1906) s-a apropiat în repetate rînduri de diversele forme ale genului de cameră. *Cvartetul în sol minor* datează din anul 1933, fiind revizuit mai tîrziu. Lucrarea reflectă o orientare hotărîtă spre tematica în spirit popular, spre aspectele modale ale cîntecului, iar filonul epic este prezent în partea a doua cît și în introducerea lentă a finalului. Elementul rustic sugerat în multe pagini ale autorului se întrevede în scherzo-ul *Cvartetului. Trioul în si minor pentru pian, vioară și violoncel* datează din 1939, iar *Sonata pentru violoncel și pian* a fost compusă șase ani mai tîrziu. Mai des cîntat este *Cvartetul de suflători* (1954), o lucrare în care autorul folosește o substanță melodică concepută în spiritul cîntecului și jocului popular cu exigențele formelor tradiționale. Lista lucrărilor sale se completează cu *Cvartetul de coarde nr. 2,* recent realizat.

Eugen Cuteanu (1900) în dubla calitate de compozitor și violonist s-a preocupat de asemenea de muzica de cameră. Autor a mai multor lucrări destinate viorii, Eugen Cuteanu a realizat în anii din urmă o *Suită pentru vioară și pian,* de asemenea o *Suită pentru cvartet de coarde.* Sînt lucrări în care preocuparea pentru integrarea substanței populare în forme superior organizate se simte puternic.

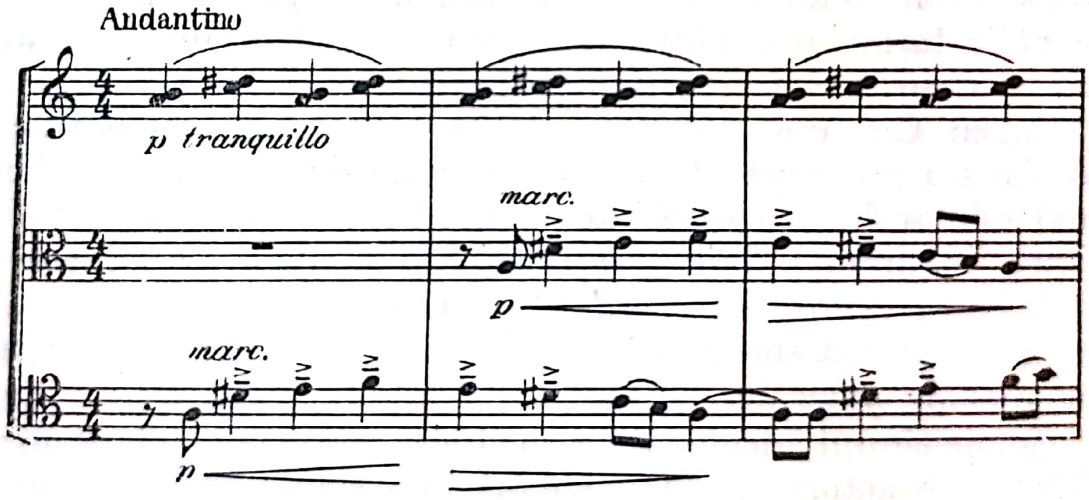
Compozitorul Nicolae Brînzeu (1907), muzician cu larg orizont artistic, este autorul a două lucrări importante : *Cvartet pentru pian și coarde* (1935), *Cvintet cu pian* (1957). Dintre lucrările recente citățm *Sonata pentru clarinet și pian* (1961).

Muzica românească a suferit o grea pierdere prin moartea atît de timpurie a compozitorului Paul Constantinescu (1909—1963). Verva și umorul fin care îi sînt caracteristice se simt deopotrivă în imaginile pieselor *Din cătănie,* trei caricaturi muzicale pentru suflători (1933), în *Fabule* pentru pian sau în opera *O noapte furtunoasă.* Vitalitatea excepțională a *Concertului pentru*

Scanned with OKEN Scanner

cvartet de coarde (1947), transcris ulterior pentru orchestră de coarde, a *Concertului pentru pian și orchestră,* muzica cunoscutelor dansuri, rapsodii și concerte instrumentale, izvorăște din legătura atît de organică a compozitorului cu muzica poporului său, muzică pe care a dus-o spre culmile strălucitoare ale artei culte. Și ca un simbol în acest sens, compozitorul a dat la iveală ultima sa lucrare : *Triplu concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră,* scînteietoare cunună adusă strădaniilor anterioare.

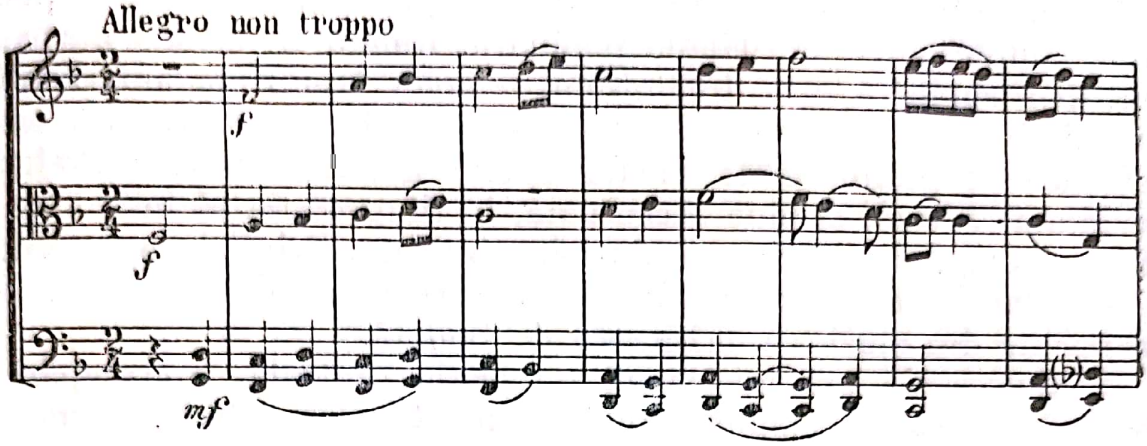
La începutul activității creatoare stă preocuparea pentru muzica bizantină, domeniu în care apar de-a lungul anilor lucrări de mare importanță. În 1929 compozitorul, înainte de a împlini douăzeci de ani, realizează o lucrare cunoscută astăzi sub denumirea de *Trio bizantin :* două studii în stil bizantin pentru violină, violă și violoncel. Sînt piese de mici dimensiuni, prin care Paul Constantinescu face importante investigații în structura muzicii medievale bizantine, căutînd tratarea acestei substanțe cu ajutorul polifoniei instrumentale moderne, utilizînd o armonie modală deosebit de plastică în noutatea ei, la care se asociază și o bogată paletă timbrală. Totul se deapănă în forme miniaturale, concise. Primul studiu are o mișcare lentă, *Andantino.* Vioara întreține un fond armonic oscilator, în timp ce viola și violoncelul desfășoară un dialog polifonic :



Valorificarea elementelor modale cu o nuanță arhaică în contextul unei scriituri moderne, aceasta este preocuparea majoră a studiilor. Substanța tematică apare în variate înveșmîntări polifonice și modal-armonice, tocmai cu scopul de a obține diversitate. Primul studiu ne apare și ca o introducere lentă pentru cel de al doilea, *Allegro non troppo.* Imitațiile canonice joacă și aci un rol important. Redăm fragmentul de la începutul stu-

Scanned with OKEN Scanner

diului secund, caracteristic prin canonul violei și violinei ca și prin cvintele paralele ale violoncelului :



Paul Constantinescu, investigînd multilateral modurile medievale cuprinse în cîntecul bizantin, realizează de-a lungul anilor oratoriile ca și o lucrare încă prea puțin cunoscută, și anume *Sonatina în stil bizantin pentru violoncel solo,* (1940), lucrare ce pare a intra în repertoriul violoncelîștilor noștri.

Binecunoscută și mult apreciată este *Sonatina pentru vioară și pian* ce poartă dedicația : „Maestrului meu Mihail Jora".

Dansul popular în toată prospețimea sa pulsează în prima și a treia parte *(Allegro moderato, Allegro assai)* a *Sonatinei.* Recitativul epic străbate partea mediană, *Andante ;* introducerea poetică a pianului pregătește fraza vibrantă a viorii, arcuită peste suprafețe ample. Este una din cele mai expresive pagini din literatura românească pentru vioară și pian, plină de o muzică autentică, expresie a măiestriei compozitorului.

Lui Paul Constantinescu îi revine meritul de a fi scris prologul la succesiunea de cvartete de coarde remarcabile ce a fost realizată de compozitorii noștri în anii din urmă. Aceasta, deoarece *Concertul pentru cvartet de coarde* (1947) de Paul Constantinescu deschide seria bogată de lucrări ce se realizează în numai zece ani în literatura românească. Prospețimea melodică, ritmica de factură populară fac din acest Cvartet una din cele mai izbutite lucrări ale compozitorului, bucurîndu-se și în transcrierea pentru orchestră de coarde de aprecieri unanime. Muzica primei părți, *Allegro,* este viguroasă. Caracteristică este prima temă a violei, expusă în *fortissimo* și desfășurîndu-se cu accente puternice în sensul unui mod descendent, compus dintr-o succesiune de tonsemiton. Restul vocilor creează acestei teme un fundal armonic, iar figurația viorii, foarte plastică de altfel, va juca un rol însemnat în construcția părții. Paul Constantinescu subliniază tot timpul aspectul concertant imprimat discursului de ansamblu. Procedee

Scanned with OKEN Scanner

în genul instrumentalismului popular se fac adesea simțite, îmbogățind sfera mijloacelor de expresie. Întru totul remarcabile sînt recitativele părții lente, *Andante appassionato,* intense prin inflexiunile epice, de baladă populară. Rondo-ul, ultima parte a lucrării, spulberă prin dinamismul temelor atmosfera anterioară, aducînd vioiciunea jocului pe prim plan. De mare reușită este efectul refrenului, unde vioara primă aduce o linie melodică avîntată *(Presto)* și bine accentuată, în timp ce restul instrumentelor acompaniază prin acorduri în pizzicato. Privit în ansamblu, *Concertul pentru cvartet de coarde* este unul din importantele momente din muzica românească de cameră.

Muzica de cameră ocupă o poziție centrală, precumpănitoare, în creația compozitorului Tudor Ciortea (1903). Compozitorul cultivă în egală măsură formele genului instrumental și vocal. De-a lungul anilor, Tudor Ciortea a dat la iveală un număr însemnat de lucrări ce poartă amprenta unui stil personal, caracteristic prin mesajul liric expus în forme măiestrite. Adîncind și reflectînd virtualitățile multiple ale melosului popular, Tudor Ciortea a reușit să cuprindă o substanță, nouă în expresivitatea ei, în formele tradiționale ale genului. Filonul liric al artei sale se manifestă din plin în lucrările aparținînd genului instrumental de cameră.

Lumea cîntecului și jocului popular se află inclusă cu o fidelă respectare a caracteristicilor în *Suita pentru violină și pian pe teme populare din Bihor* (1949). Grăitoare sînt titlurile părților : *Cîntecul miresei, Joc* („Mărunțelul"), *Cîntec din frunză* și *Joc* („Rămoșul"). Caracteristicile instrumentalismului popular sînt transcrise în partea a treia *Cîntec din frunză.* Viorii i se imprimă un stil narativ, liber, în timp ce pianul se transformă în comentator, bazîndu-se pe complexe procedee modale în materialul intonațional.

Lucrările concepute în genul sonatei au devenit tot mai importante prin adîncirea cantabilității instrumentale ca și prin extinderea mijloacelor armonice și polifonice, de asemenea prin amplificarea și diversificarea discursului instrumental. În acest sens se cuvin relevate, în afară de cele trei *Sonate pentru pian* și o *Sonatină pentru pian, Sonata pentru vioară și pian* (1946), *Sonata pentru violoncel și pian* (1948, revizuită mai tîrziu de autor), *Sonata pentru flaut și pian* (1960), *Sonata pentru trompetă și pian* (1964) și *Sonata pentru clarinet și pian* (1962) ce ne apare drept punct culminant prin complexitatea substanței și a formei.

Bine cunoscute sînt cele două cvartete de coarde, compuse în anii 1952 și 1954. După *Cvartetul nr. 1 în sol minor,* dramatic

Scanned with OKEN Scanner

în multe momente ale sale, a urmat o lucrare luminoasă, înzestrată cu o fină nuanțare a liricului, distinctă, plină de elan și izvorîtă din necesitatea de comunicare directă, accesibilă. *Cvartetul nr. 2, în fa major,* se caracterizează prin lirismul expansiv, pasional al primei părți, prin aerul pastoral al părții a doua, intermezzo. Partea lentă se remarcă prin suflul epic, constituind una din cele mai inspirate pagini instrumentale ale compozitorului. Rondo-ul final încheie lucrarea cu un joc avîntat, mereu întreținut prin variate procedee de dinamizare a acțiunii muzicale. (*Cvartetul nr. 2* a fost distins cu Premiul de Stat în 1957).

Cvintetul cu pian (1958) beneficiază din plin de experiența personală a compozitorului, obținută pe tărîmul sonatei pentru pian și al cvartetului de coarde. Utilizînd formele clasice ale genului în cuprinsul lucrării, Tudor Ciortea opune pianul în introducerea lentă la partea întîi (formă de sonată), cvartetului de coarde. Sînt două ansambluri distincte care pe urmă se întrepătrund în modalități multiple, completîndu-se mereu pentru a imprima discursului un profil timbral mereu reînnoit. Principiile scriiturii polifonice sînt intens utilizate. Scherzo-ul debutează din nou sub semnul opoziției pian-cvartet de coarde, întrepătrunderea se realizează din nou, de astă dată umorul și verva jocului domină. Melodia fluentă și ritmul legănat de cinci optimi, ecourile coardelor, creează un contrast binevenit ce se adîncește pe parcursul acestui trio, după care scherzo-ul revine. Partea a treia, *Adagietto,* în formă de lied, conține o atmosferă meditativă, specifică multor mișcări lente ale compozitorului, iar finalul, un rondo antrenant și plin de imagini-surpriză, distribuite într-o formă complexă și echilibrată, încheie lucrarea într-un iureș din ce în ce mai puternic și într-o atmosferă optimistă, viguroasă.

Octetul pentru cvintet de suflători, două viole și pian (1962) demonstrează tendințe noi și importante. Compozitorul atribuie muzicii semnificații programatice, căci : *Octetul* poartă un subtitlu, *„Din isprăvile lui Păcală"*, ilustrînd cîteva din peripețiile popularului erou. Formele tradiționale se supun aci unor modificări substanțiale, printr-o dezvoltare liberă, creatoare, iar mijloacele polifonice sînt des întrebuințate, servind îndeaproape situațiile sugerate de autor. Dramaturgia *Octetului* este particulară : în prima parte a lucrării sînt expuse trei teme distincte și cîteva motive caracteristice, adaptîndu-se conceptului ciclic, de reprofilare în funcție de situația dramatică a materialului tematic, unic pentru toate părțile mișcării. Tudor Ciortea se îndreaptă spre caracterizarea tipologică a principalelor personaje, subliniind umorul incisiv, șiretenia și înțelepciunea lui Păcală în apriga sa luptă cu un popă hapsîn și cu vitregii de tot felul.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua, *Adagio*, descrie scena din biserică : înfruntarea dintre Păcală, care se preface că este mort, şi hoţii care în spaima lor îi lasă eroului comorile furate. În partea a treia, *Allegro*, fluierul fermecat al lui Păcală face ca totul să fie cuprins de iureşul dansului. Antrenul creşte prin intrarea în horă a popii şi a preotesei şi nici deznodămîntul fatal nu opreşte vîrtejul acţiunii. Partea a patra, concepută în formă de duble variaţiuni pe temele lui Păcală şi Tîndală, urmăreşte, tot sub semnificaţia unor antrenante scene umoristice, experienţele vesele şi triste ale celor doi eroi. Finalul *Octetului* începe cu o introducere lentă, în care răsună nostalgic tema lui Păcală. Dar în curînd, vechea înfruntare dintre Păcală şi adversarii săi se impune din nou în prim plan, de data aceasta sub forma unei duble fugi în accepţiunea liberă a structurii, depănîndu-se aci binecunoscuta poveste cu strechea. Aci, ca şi pe întregul parcurs al lucrării, întîlnim predilecţia lui Tudor Ciortea pentru impregnarea conceptului instrumental de cameră cu pronunţate elemente de virtuozitate, ceea ce diversifică şi mai mult discursul instrumental, dînd amănuntelor o bună eficienţă sonoră şi sclipire coloristică.

Compozitorul clujean Sigismund Toduţă (1908), elev al compozitorilor italieni Ildebrando Pizzetti şi Alfredo Cassela, a imprimat lucrărilor sale de cameră un profil aparte. *Passacaglia* pentru pian, scrisă în 1943, ne arată o gîndire clară, inventivitate în mînuirea străvechii forme şi totodată o sensibilitate modernă. Destinată primului, totuşi prin conturul precis al liniilor, varietatea utilizării registrelor, lucrarea sugerează, prin spiritul muzicii, un ansamblu de cameră. La începutul deceniului al şaselea, Sigismund Toduţă a creat o serie de sonate pentru diferite instrumente şi pian : *Sonata pentru violoncel şi pian* (1952), *Sonata pentru flaut şi pian* (1952), şi *Sonata pentru vioară şi pian* (1953). Ceva mai tîrziu, (în 1956), urmează *Sonata pentru oboi şi pian*. Sînt lucrări bine cunoscute ce se disting în mod special prin sobrietatea expresiei şi echilibrul formelor, claritatea ţesăturii sonore. Ecoul folclorului ardelean se integrează în ansamblul unei gîndiri riguroase în care mijloacele scriiturii contrapunctice şi ale armoniei modale se profilează în prim plan. Compozitorul a lucrat intens, după cîte ştim, la o muzică destinată cvartetului de coarde. Nu cunoaştem încă lucrarea.

Cvartetele de coarde ale compozitorului Alfred Mendelsohn (1910) înregistrează pe o traiectorie de peste trei decenii întreaga evoluţie stilistică a compozitorului. Prima lucrare de acest gen, *Cvartetul nr. 1 în si bemol minor* (1929—1930) stă sub semnul muzicii post-romantice, reflectînd însă în alcătuirea sa o orientare febrilă şi contradictorie, spre o expresie nouă. Compusă din trei

Scanned with OKEN Scanner

secțiuni — *Sonată, Elegie, Fugă* —, această lucrare se înrudește cu *Cvartetul nr. 2* (1931), pătruns de un limbaj cromatizat și contrapunctic în spiritul tradiției regeriene. În *Cvartetul nr. 2* apare structura tripartită de astă dată cu un alt profil : „Sonată concertantă", „Temă cu variațiuni" iar finalul este o strettă tematică ce unifică în mod ciclic lucrarea. Din anul 1952, cvartetul de coarde primește din nou un caracter de permanență în creația autorului. Cvartetele nr. 4, 5 și 6 fac parte dintr-un ciclu de lucrări. Autorul redă o multitudine de imagini și expresii, folosind o tematică ancorată în structura muzicii populare. *Cvartetul nr. 4* ocupă un loc particular : întreaga lucrare se bazează doar pe două teme distincte, care îndeplinesc cele mai diferite funcții în toate părțile lucrării ; în forma de sonată a primei părți, apoi în tema cu variațiuni a părții secunde urmată de o fugă (partea a treia), pentru a conclude în epilogul final. Acestea sînt procedee de dramaturgie prezente în mai multe lucrări. *Cvartetul nr. 5* conține portrete ale unor muzicieni, realizate printr-o bună tratare a ansamblului de cameră. *Cvartetul nr. 6* este din punct de vedere formal un divertisment pentru cvartet de coarde, în cinci părți, supranumit „Comedia dell'arte". Compozitorul situează întreaga acțiune într-un mediu românesc, populînd-o cu personajele basmului și ale fanteziei țărănești. Uvertura, deschiderea cortinei, ne sugerează imaginea forfotei unui iarmaroc. Întreaga lucrare pare a fi un studiu de atitudini active, pasive, contemplative, presărate cu scene de joc și chiote, scene de dragoste. Cvartetele următoare formează un nou ciclu. De astă dată formele tradiționale ale genului se supun unor modificări substanțiale. *Cvartetul nr. 7* evidențiază tendința de cuprindere a întregii desfășurări sub un arc unitar în care discursul secțiunilor particularizate se hrănește dintr-o substanță generatoare, expusă la începutul lucrării. Aspectul concertant se menține, polifonia și armonia lărgită sînt mijloacele principale ce se pun în slujba expresiei. *Cvartetul nr. 8 în do major* (1958) are o factură mai simplă și poartă subtitlul de „*Cvartet romantic*". Lucrarea următoare este un *Cvartet-Poem,* în care muzica se grupează într-o singură parte de largă respirație. Dinamica activă și reflecția introspectivă sînt îmbinate într-un ciclu organic închegat ce poartă amprenta unei experiențe îndelungate pe tărîmul cvartetului de coarde. Este o artă de idei și soluții originale, optimismul și robustețea expresiei înscriindu-se pe prim plan.

Alfred Mendelsohn a compus de asemenea un ciclu de sonate pentru vioară și pian. Sînt trei lucrări diferite ca însemnătate și proporții, din care se remarcă *Sonata nr. 2.* (1956) prin profunzimea expresiei din partea mediană, *Andante pensieroso,* și *So-*

Scanned with OKEN Scanner

nata nr. 3 prin organicitatea construcției din prima parte, concepută sub forma unei invențiuni pe trei voci. În această lucrare, autorul folosește succesiunea lent-repede-lent, partea treia fiind un lanț de variațiuni ce încheie în mod ciclic lucrarea. De asemenea remarcăm *Sonata pentru corn solo* (1964) deosebit de complexă și inovatoare pe planul scriiturii instrumentale.

În evoluția artistică a compozitorului, *Cvintetul pentru coarde și pian* (1953, lucrare distinsă cu Premiul de Stat) marchează un moment semnificativ. Dedicată celui de al patrulea Festival mondial al tineretului și studenților, care a avut loc în 1953 la București, lucrarea reflectă tendința compozitorului de a valorifica intonații populare românești în contextul unor forme clasice. Este o muzică dotată cu un suflu tineresc, proaspăt. Primul *Allegro* de sonată menține un stil concertant de cameră care se simplifică mult în lirica parte secundă, realizată ca și avîntatul scherzo în spiritul muzicii populare. Ultima parte, rondo, se compune din trei secțiuni ample, prima fiind o introducere lentă urmată de un *allegro* cu caracter de virtuozitate iar lucrarea se încheie printr-o secțiune conclusivă (coda), realizată pe baza principiului ciclic. De-a lungul întregii lucrări se simte prezența unui motiv generator care dinamizează desfășurarea muzicii.

Sextetul pentru coarde și cele *Șapte miniaturi pentru cvintet de suflători* sînt două lucrări ce se remarcă în mod deosebit. *Sextetul* pentru două viori, două viole și două violoncele își bazează fiecare din primele trei părți — *Ciaconna, Allegro* și *Nocturnă* — pe cîte o temă distinctă, finalul, un preludiu urmat de o triplă fugă, reunindu-le în mod ciclic. Părțile III și IV au fost compuse încă în 1936 iar I și II în 1956, compozitorul revizuind și întregind la această dată materialul anterior, atribuind secțiunilor și cîte un motto extras din volumul *Cîntare omului* de Tudor Arghezi. Miniaturile pentru cvintet de suflători sînt scrise cu o remarcabilă concizie. O fină și transparentă polifonie caracterizează imaginile plastice, coloristic bine nuanțate ale lucrării. Este o muzică subtilă cu expresii adîncite ce stăruie în memorie.

Din creația de cameră a compozitorului Alfred Mendelsohn se cuvin de asemenea amintite : *Sonata pentru două viori și pian (Introducere, Allegro, Andante* și *Rondo,* pe tema „brîului"), *Septet pentru violoncele* (temă populară cu variațiuni) ; *Cvartet pentru viole* (de asemenea temă cu variațiuni) ; *Variațiuni pentru trei viori.* Alfred Mendelsohn a compus de asemenea mai multe lucrări pentru cîte un instrument de coarde : *Partita pentru vioară solo* (lucrare cîntată de David Oistrah), două *Partite* pentru violă solo și una pentru violoncel solo.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica românească de cameră se poate mîndri cu o literatură bogată, rodul unei evoluții rapide desfășurate doar de-a lungul cîtorva decenii. Această muzică, văzută în ansamblul ei, are un profil aparte, poartă semnificațiile contemporaneității. Compozitorii, potrivit înclinațiilor și formării lor artistice, recurg la aspectele ancorate în cîntec, în baladă, și mai cu seamă în jocul popular. Felul în care compozitorii se apropie de graiul poporului, de arta folclorică, reflectă o atitudine avansată, creatoare, de valorificare a resurselor muzicii populare în scopul unui conținut de viață specific zilelor noastre. Și în ultimă instanță tocmai prin această ținută, lucrările majore se disting în contextul literaturii universale, devenind creații reprezentative.

Prin întreaga sa creație, compozitorul Ion Dumitrescu (1913) a adus o însemnată contribuție la dezvoltarea muzicii românești. Și dacă centrul de greutate se situează în domeniul muzicii simfonice, unde apar de-a lungul anilor trei *Suite* pentru orchestră, *Simfonia I* (1948), *Simfonietta* (1957, distinsă cu Premiul Academiei R.P.R. „George Enescu"), nu este mai puțin adevărat că prin *Cvartetul în do major* (1949) compozitorul înscrie o realizare de seamă. *Cvartetul* este compus într-un moment în care în muzica românească de cameră apare un șir de lucrări importante de acest gen. Fenomenul nu a fost întîmplător. Ne întrebăm astăzi de ce tocmai cvartetul de coarde se situa în centrul atenției ? Cvartetul de coarde este o formație omogenă și complexă, și totodată, un ideal instrument pentru investigații. Era momentul cînd modul de tratare rapsodic al substanței concepute în spiritul muzicii populare se cerea depășit. Pînă la acea dată, compozitorii au rezolvat valorificarea melodicii românești într-un număr însemnat de forme. Rondo-ul, liedul, scherzo-ul, sînt foarte des întrebuințate în piese instrumentale scrise pentru cele mai diferite formații. Problema esențială era includerea și tratarea logică a acestei substanțe în cadrul complexei forme de sonată. Studiind mai atent cvartetele scrise între anii 1947 și 1954, vedem că centrul de greutate se află în mai toate lucrările în partea întîi, care folosește, fără excepție, forma de sonată. Forma de sonată devine un laborator, mai cu seamă sub aspectul folosirii elementului modal, primele părți ale cvartetelor de Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea și Tudor Ciortea devenind cîmpul dezbaterilor. Rezultatele obținute pe acest drum au fost importante, pe deplin convingătoare, și lucrările își păstrează prospețimea, viabilitatea, farmecul ineditului.

Prima parte a *Cvartetului în do major* de Ion Dumitrescu debutează cu o temă energică *(Allegro con brio)* expusă la unison de vioni în timp ce viola și violoncelul asigură freamătul miș-

Scanned with OKEN Scanner

cării. Tema întîi are un pronunțat caracter modal, axată fiind pe un mod lidic pe *do* cu treapta a patra ridicată și a șaptea coborîtă. Liniile dinamice se întrepătrund, generează o polifonie particulară în care nu lipsesc elemente motorice ce împing acțiunea înainte. Vigoarea muzicii crește, valurile de contraste dinamice devin tot mai mari pînă cînd discursul atinge secțiunea tematică secundă, mai calmă și lirică, păstrîndu-se și pe planul înrudirii materialului tematic o linie de strictă continuitate. Claritatea formei și gradația logică a desfășurării sînt însușiri de preț, dublate de un pronunțat aspect concertant imprimat cîntului formației instrumentale. Există multă varietate în această formă unitară și echilibrată de sonată.

Muzica compozitorului Ion Dumitrescu relevă predilecția pentru mișcarea continuă, prezentă și în partea lentă a cvartetului. Linii complimentare asigură fluiditatea ca și armonia, culoarea secvențelor dominate de substanța melodică generoasă, lirică. În momentele culminante formația instrumentală se grupează în recitative epice. Este o pagină impresionantă în simplitatea ei, o pagină în care toate mijloacele se subordonează expresiei vibrante. În partea a treia, compozitorul aduce imaginea autentică a dansului realizînd una din cele mai reprezentative pagini din literatura cvartetului de coarde românesc. Tematica plină de vigoare, plastică prin ritmul de șapte optimi, este continuu însoțită de variate și incisive formule de acompaniament, originale și descriptive, ce redau vîltoarea jocului ; exuberanța crește și conduce spre trio. Caracterul de joc se menține și aici, într-o mișcare mai domoală. Ca funcțiuni, instrumentele primesc fiecare un profil propriu, mențin ritmul ostinato, deapănă linii suplimentare în genul unor contramelodii, sau cîte două instrumente se unesc vremelnic în terțe. Acompaniamentul viorii secunde este transcrierea fidelă a practicilor instrumentale lăutărești, de mare efect în acest loc. În întregul ei, lucrarea este deosebit de unitară. Dramaturgia urmărește un plan ascendent, care culminează în vivacitatea ultimei părți, concepută în formă de rondo. Fără a folosi citate, Ion Dumitrescu realizează o lucrare măiestrită în care virtualitățile muzicii populare sînt ridicate la rangul unei opere de artă de răsunet. Ulterior (1961), compozitorul a realizat o versiune orchestrală, cunoscută sub titlul de *Concert pentru orchestră de coarde*.

Compozitorul Gheorghe Dumitrescu (1914) s-a dedicat în anii din urmă în întregime genurilor scenice, vocal-simfonice și simfonice. Oratoriul *Tudor Vladimirescu*, operele *Ion Vodă cel cumplit*, *Răscoala* și alte lucrări de mari proporții sînt roadele unor strădanii intense. Aproape necunoscute au rămas însă o

Scanned with OKEN Scanner

seamă de lucrări anterioare, ce aparţin genului muzicii instrumentale de cameră, ca de pildă : *Sonata pentru violă şi pian* (1938), *Sonata pentru vioară şi pian* (1939) şi *Cvintetul pentru instrumente de coarde şi pian.*

Ovidiu Varga, născut în anul 1913, a compus în cinstea Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Bucureşti *Cvartetul de coarde* intitulat *Primăvara vieţii* (1953). Prima parte, adnotată „*Construim*" conţine o muzică viguroasă, căutînd să redea avîntul tineretului în munca sa însufleţită. Partea a doua, „*Cuvinte din bătrîni*", aduce motive epice ce se îmbină cu o substanţă lirică, dezvoltîndu-se în cadrul unor imagini sugestive. Dinamismul părţii a treia, „*Avînt înnoitor*" tinde să reflecte posibilităţi creatoare ale tineretului, entuziasmul specific şi cuceritor. Ultima parte, „*Frumoasă e viaţa, prieteni*" creionează lumea jocului, a veseliei ; în interiorul formei de rondo-sonată se aude discret tema Periniţei populare. În aceste tablouri programatice, compozitorul se inspiră din contemporaneitatea nemijlocită, imprimînd lucrării în ansamblul ei o ţinută artistică unitară.

Fără a exagera se poate spune că deceniul al şaselea reprezintă o perioadă în care preocupările pentru genul instrumental de cameră devin generale în muzica românească. Înregistrăm aşadar o avalanşă spontană şi nemaiîntîlnită de lucrări. Unii autori, simţind afinităţi pentru problematica genului au stăruit dezvoltîndu-şi măiestria ; alţii au abandonat. Dintr-o dată, din „terra incognita", muzica instrumentală a devenit cîmpul unei dezbateri aprinse, ideile cele mai bune reuşind să se impună, să supravieţuiască momentului.

De multe ori substanţa tematică, concepută „în gen popular", schiţată fără o cunoaştere adîncită a artei populare, armonizată după clişee depăşite, dezvoltată fără a încerca transfigurarea elementelor deduse din imensul tezaur folcloric, încadrată în scheme formale improprii ei a dus la ivirea unor lucrări artificioase, neviabile. Pe de altă parte criteriul accesibilităţii în-gust înţeles, manierismul eclectic sau inconsecvenţa stilistică s-au resimţit de asemenea, diminuînd sau înecînd chiar unele însuşiri valoroase. În lumina exigenţelor legitime de astăzi, multe încercări nu au ajuns la acel stadiu care să le confere semnificaţii artistice majore. Valoarea artistică — această calitate esenţială şi absolut necesară — nu se obţine decît prin strădanii repetate, prin continuitate în creaţie.

Din diversitatea titlurilor înregistnate se cuvin remarcate aici următoarele lucrări, prezentate în majoritatea lor în concerte publice sau emisiuni radiofonice, în parte tipărite în Edi-

Scanned with OKEN Scanner

tura muzicală a Uniunii compozitorilor : *Trio pentru pian, vioară şi violoncel* şi *Suita pentru instrumente de suflat şi pian „Gruia cel viteaz"* de Grigore Ghidionescu ; *Suita pentru clarinet şi pian, Sonatina pentru oboi şi pian* de Paul Jelescu ; *Suita de dansuri româneşti* de Hilda Jera ; *Octetul pentru instrumente de suflat* şi *Sonatina pentru corn şi pian* de Norbert Petri ; *Sonatina pentru vioară şi pian* de Max Eisikovits ; *Sonata pentru vioară şi pian, Sonata pentru clarinet şi pian* de Liviu Rusu ; *Sonata quasi una ballata pentru violoncel şi pian, Sonata pentru vioară şi pian* de Alexandru Velechorski, *Sonata pentru vioară şi pian* de Florica Dimitriu, *Cvartetul de coarde nr. 3* de George Enacovici ; *Sonata pentru vioară şi pian* de Liviu Comes.

Diversificarea formaţiilor instrumentale, atragerea în discurs a unor instrumente solistice mai rar utilizate constituie de asemenea o tendinţă valoroasă. Citǎm în acest sens *Sonata pentru clarinet şi harpă* de Bogdan Moroianu (1915), lucrare ce continuă preocupările de limbaj prezente şi în cele două *Cvartete de coarde* ale sale şi în *Sonata pentru vioară şi pian,* tipărită în anul 1957. Preocupat de reliefarea virtualităţilor instrumentale de suflat, compozitorul Aurel Popa (1917) sugerează totodată şi o gamă de procedee noi în tratarea lor. O primă incursiune în acest domeniu dificil şi neglijat o reprezintă un *Cvintet pentru 2 trompete, 2 corni şi trombon.* Dintre lucrările mai recente citǎm : *Două piese pentru corn şi pian* şi *Introducere şi temă cu variaţiuni pentru clarinet şi pian.*

Compozitorul Mircea Chiriac (1919) s-a apropiat în mai multe rînduri genului instrumental de cameră, fără ca acesta să constituie punctul central al preocupărilor sale. Lista lucrărilor sale cuprinde printre altele : *Serenada pentru vioară şi pian,* binecunoscută prin larga accesibilitate a melodiei, *Sonata pentru vioară şi pian,* muzică pentru cvartet de coarde. Dintre lucrările recente şi concludente în ceea ce priveşte stilul autorului se desprinde *Sonatina pentru vioară şi pian,* compusă în anul 1963. Muzica respiră prospeţime, inventivitate în tratarea variată a celor două instrumente iar discursul se desfăşoară în forme clare şi echilibrate. Se simte experienţa compozitorului în tratarea viorii ceea ce măreşte eficienţa lucrării.

În procesul de dezvoltare a muzicii româneşti, tînăra generaţie de compozitori a adus contribuţii deosebit de valoroase. Remarcabilă este în primul rînd seriozitatea, larga informare şi cunoaştere precum şi exigenţa artistică prin care mulţi compozitori din tînăra generaţie au abordat dificilele probleme ale muzicii instrumentale de cameră.

Scanned with OKEN Scanner

Cu acest prilej s-a infirmat o teorie conform căreia cvartetul de coarde ar trebui să fie abordat numai în anii de maturitate. Se poate vorbi chiar de o abundență de cvartete de coarde, fenomen înregistrat între 1953—1958, cele mai multe lucrări depășind cu mult semnificația unor lucrări de școală. În sprijinul acestei afirmații putem cita lucrări de Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Radu Paladi, Mircea Istrate, Doru Popovici, pentru a aminti doar lucrările a căror valoare a fost verificată în viața muzicală. Dar nu numai cvartetul a fost prezent, ci și sonata în varietatea aspectelor ei.

Sonatele pentru vioară și pian, scrise de Felicia Donceanu, Carmen Petra-Basacopol, Doru Popovici sau Vasile Timiș, lucrări timpurii, au fost urmate de Sonatele compozitorilor Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu, Mihai Mitrea Celarianu, Gheorghe Costinescu, Alexandru Hrisanide, Ștefan Zorzor. Sonata pentru vioară și pian, în diversitatea aspectelor ei posibile, a atras pe compozitori datorită complexității de probleme pe care le pune, datorită diversității mijloacelor de limbaj, tehnice și coloristice ce pot fi puse în slujba expresiei în contextul unor forme ample și dificile.

Pe lîngă tradiționalul cuplu vioară-pian compozitorii tineri explorează cu atenție virtualitățile altor formații, în care pianului i se alătură flautul, oboiul, clarinetul, cornul, viola, valorificate drept instrumente cu largi resurse expresive și tehnice. Prin *Burlesca pentru cinci instrumente* de Mircea Istrate, *Burlesca — studiu de expresie pentru șase instrumente de suflat, pian și percuție* — de Ștefan Mangoianu, *Nonet pentru coarde și instrumente de suflat* de Aladar Zoltán și *Sextet pentru instrumente de suflat și pian* de Adalbert Winkler se conturează preocupările compozitorilor tineri pentru muzica marilor ansambluri de cameră.

Toate acestea dovedesc o atitudine inovatoare, o atentă explorare a posibilităților, concretizîndu-se în lucrări de prestigiu și certă valoare artistică. Evident, setea de cunoaștere, de pătrundere a sensurilor exprimate în lucrări aparținînd muzicii contemporane și universale de cameră, a determinat de multe ori prezența unor influențe, mai mult sau mai puțin incorporate organic în cuprinsul lucrărilor. Influențele sînt uneori vizibile pe planul mijloacelor de expresie, în alcătuirea liniilor tematice sau în structura armoniei, în organizarea formelor muzicale. Elemente de limbaj și concepție, afirmate de mari personalități ale muzicii moderne — Enescu, Bartók, Webern, Messiaen, Hindemith — sînt de multe ori luate drept puncte de plecare pentru

Scanned with OKEN Scanner

noi investigații și sinteze, ducînd la un nou profil al imaginii sonore. Datele tradiției se îmbogățesc astfel necontenit.

Îmbucurător este faptul că în creația unor compozitori tineri s-au adîncit trăsăturile unui stil particular, personal, ceea ce conferă celor mai izbutite lucrări o notă de autenticitate. Această calitate convinge ; ea este rodul unor investigații atente, depănate ani de-a rîndul. Munca susținută, exigentă în procesul de compunere și simțul puternic al responsabilității au înlesnit afirmarea unor lucrări ce se înscriu la loc de cinste în patrimoniul muzicii românești de cameră.

Examinînd în continuare lucrările compozitorilor și subliniind principalele trăsături, nu vrem să emitem judecăți categorice de valoare, verdicte ultime și imuabile. Vrem doar să prezentăm cititorilor lucrările principale.

Dumitru Bughici (1921) a debutat, încă din timpul studiilor la Conservatorul din Leningrad, cu *Suita pentru vioară și pian, op. 1* (1953), lucrare distinsă cu Premiul al II-lea la Concursul Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la București. Melodica reliefată, accesibilă, pătrunsă de intonații create în spiritul cîntecului și dansului românesc, buna învesmîntare instrumentală, au asigurat succesul acestei lucrări. Pe această linie se situează și o *Fantezie pentru trompetă și pian. Cvartetul de coarde în re minor* (1954) se caracterizează printr-o muzică directă și dinamică ; materialul tematic, cantabil și atrăgător distribuit în cîntul formației, este turnat în forme tradiționale și echilibrate.

O etapă nouă este marcată prin *Divertismentul* pentru pian, vioară și violoncel (1961) în care compozitorul schițează cu subtilitate portrete ale interpreților cărora le este dedicată lucrarea : Radu Negreanu, George Manoliu și Serafim Antropov. Eforturile pe planul formelor larg dezvoltate, căutările efectuate în diferitele genuri ale muzicii instrumentale au dus la conturarea unei lucrări cu un înnoit profil artistic : *Sonata pentru vioară și pian* (1963). Principiile formelor preclasice (Passacaglia) sînt incluse în ansamblul ciclului de sonată de o factură modernă, elementele de scriitură contrapunctică fiind organic închegate. Principiul revenirii și unificării ciclice a lucrării prin teme generatoare joacă un rol însemnat. Astfel substanța melodică, intens cromatică și mereu dinamizată, se dezvoltă în forme diferite, trece prin nuanțate faze de prefacere structurală și de expresie.

Experiența lui Theodor Grigoriu (1926) izvorăște în bună măsură din trăirea muzicii instrumentale de cameră. Modalitățile specifice ale acestui gen pot fi lesne recunoscute în muzica sa orchestrală, în muzica de film. Familiarizat de timpuriu cu

Scanned with OKEN Scanner

specificul acestei arte, Theodor Grigoriu a perseverat mult pînă să realizeze izbutita *Suită pentru cvartet de coarde, Pe Argeş în sus*. O *Sonată pentru vioară şi pian*, un *Cvartet de coarde* (Menţiunea a II-a a Premiului George Enescu — 1944) au premers realizărilor de răsunet. Experienţa proprie, de violonist, acumulată de-a lungul anilor, înclinaţia spre o claritate maximă a imaginii sonore, au înlesnit conturarea unui stil pregnant.

Suita pentru cvartet de coarde „Pe Argeş în sus", tipărită, înregistrată pe disc şi larg difuzată, se distinge prin accesibilitatea muzicii expresive şi măiestrite, claritatea imaginii şi virtuozitatea instrumentală asigurată fiecărui partener al ansamblului. La aceste calităţi se asociază cantabilitatea temelor lirice sau evocatoare. Părţile constitutive ale ciclului — *Balada, Joc din fluier, La izvoare, Sălcioara* — ne dau impresia unei succesiuni bine gradate, cuprinsă într-o unitate stilistică remarcabilă. Virtualităţile muzicii populare, transfigurate, transpar din această muzică saturată de culori şi autentică prin expresia ei. De pildă partea a doua, *Joc din fluier*, prin ineditul imaginii şi originalitatea modului de realizare, este unul din momentele cele mai realizate ale întregii suite. De asemenea, scriitura specifică de cameră se afirmă cu vigoare într-o altă şi bine cunoscută lucrare a compozitorului — *Omagiu lui Enescu* — contribuind la diversificarea planurilor sonore ca şi la adîncirea expresiei.

Pentru compozitorul Anatol Vieru (1926) stilul de cameră reprezintă o modalitate de bază, mult aprofundată. Această concepţie poate fi urmărită în cuprinsul celor mai diferite lucrări aparţinînd şi altor genuri. Anatol Vieru a dat la iveală pînă în prezent două lucrări destinate acestei formaţii. Fiecare din aceste lucrări dezvăluie o sferă emoţională proprie. *Cvartetul nr. 1* (1955), lucrare complexă, este zbuciumat, plin de tensiune datorită unui material tematic dens, care este supus unei transformări continue ce generează pe parcurs expresii variate. Totodată este evidentă preocuparea pentru finalitatea acţiunii, ce culminează în ultima parte. Dialogul între instrumente este adesea folosit iar amploarea discursului primeşte uneori semnificaţii orchestrale. În *Cvartetul nr. 2* (1956) sfera emoţională este mai intimă, caldă şi luminoasă, şi dacă elementele de acţiune au fost preponderente în prima lucrare, aci compozitorul se îndreaptă mai mult către contemplaţie şi stările reflexive. În prim plan stau preocupările de rezumare la esenţial în construcţia părţilor şi de realizare a unor imagini de maximă claritate exprimate printr-o tehnică instrumentală mai simplă şi desene individuale bine conturate ale vocilor. În economia generală totul pare fi-

Scanned with OKEN Scanner

resc, chiar şi complexele procedee de valorificare a nucleelor tematice. Este o lucrare de prestanţă.

Urmează *Cvintetul pentru coarde şi clarinet* (1957), o izbutită încercare de integrare a unui instrument cu însuşiri solistice în interiorul ansamblului închegat de coarde. În prima parte, *Nocturna (Andante con moto)*, sînt expuse temele de bază ale întregii lucrări. *Burlesca*, partea a doua, este o amplă formă de sonată. *Serenada* este neobişnuită prin forma ei de passacaglie. Finalul, *Humoresca*, are mai întîi fizionomia unor variaţiuni libere pe datele temei jocului popular *Periniţa*, apoi urmează spre sfîrşitul părţii unificarea ciclică a materialului de bază. Muzica se distinge prin varietatea imaginilor, prin inventivitatea compozitorului pe planul tehnicii combinaţiilor sonore. Umorul şi spectaculozitatea nu lipsesc şi lucrarea reprezintă o interesantă depăşire a modalităţilor tradiţionale în tratarea acestui ansamblu dificil.

Ciclul *Lupta cu inerţia* (1961) pentru voce şi formaţie de cameră, scris pe versuri de Nicolae Labiş, include trei secţiuni dezvoltate de trio instrumental compus din vioară, clarinet şi pian. Anatol Vieru foloseşte aici o tehnică avansată de compoziţie, bazată pe exploatarea multiplă a unor date modale de limbaj înrudite cu conceptul lui Olivier Messiaen. Muzica acestui *Trio* are o ţinută sobră, este învolburată sau intens lirică. Culoarea instrumentală şi armonică, ridicată la rang de factor prim, domină formele deschise, liber concepute în ansamblul lor dar riguros elaborate pe planul microstructurii.

Sonata pentru violoncel solo (1964) este prima lucrare de acest gen în creaţia compozitorului. Fapt dovedit cu prisosinţă în *Concertul pentru violoncel şi orchestră* (Premiu de compoziţie Regina Maria José — Geneva, 1963), Anatol Vieru depistează noi zone ale instrumentului. *Sonata* este de fapt un monolog în care, de-a lungul celor trei mişcări, violoncelul se dezvoltă pe trei coordonate expresive. Prima parte, menţinînd principiul formei de sonată cu trăsături particulare, aduce mai cu seamă în repriză o muzică cu un caracter ferm, eroic. Cea mediană, foarte calmă şi meditativă se bazează pe o formă străbătută de un ax de simetrie în jurul căruia materialul gravitează, revine mereu, reflectat parcă în oglindă. Încheierea, învolburată, pare a se limita la virtuozitate, dar acest aspect are o raţiune structurală şi emoţională, compozitorul intenţionînd să spulbere conflictul de idei aflat în primele mişcări ale *Sonatei*.

Cornel Trăilescu (1926) ne este cunoscut prin *Cvartetul în re major pentru coarde*, o primă lucrare de mari proporţii (1953). Autorul concepe o substanţă tematică în genul cîntecului şi jo-

Scanned with OKEN Scanner

culuí popular, insistînd în părţile lucrării asupra caracterului modal al limbajului. Prima parte, *Allegro,* este viguroasă, iar cea de a treia, *Allegro scherzando,* plină de prospeţime. Scriitura de cvartet este simplă, eficientă prin buna păstrare a planurilor sonore. Este o muzică tinerească, entuziastă în lirismul ei. Melodii doinite se aud în partea lentă, *Andantino,* iar în finalul lucrării apare jocul popular, tradiţional în cvartetul românesc, joc avîntat ce creşte necontenit pînă la încheierea lucrării. Doi ani mai tîrziu Cornel Trăilescu compune *Sonata pentru vioară şi pian* iar în 1960 *Sonata pentru oboi şi pian.* De altfel, preocuparea pentru virtualităţile expresive ale instrumentelor de suflat rămîne statornică, prezentă şi într-o altă lucrare din aceşti ani, *Cvintet de suflători* (1963). Compozitorul menţine un stil elegant, atribuind discursului fluiditate şi coerenţă, un spirit de conversaţie agreabilă, pătruns de o bună doză de umor. Expresia de bază rămîne însă liricul, într-o gamă variată de nuanţe.

Majoritatea lucrărilor de pînă acum a compozitoarei Carmen Petra-Basacopol (1926) aparţin genului de cameră, liedului şi genului instrumental. După *Sonata pentru violoncel şi pian* (1954), *Sonata pentru vioară şi pian* (1954) se remarcă *Trio pentru vioară, violoncel şi pian.* Asupra altor două lucrări ne vom opri mai îndelung : *Suita pentru flaut şi pian* (1950) şi *Sonata pentru flaut şi harpă* (1960), compoziţie cu totul remarcabilă datorită sensibilităţii cu care este scrisă muzica, şi a dezinvolturii cu care este tratată dificila formaţie.

Suita pentru flaut şi pian relevă preocuparea compozitoarei pentru găsirea unor modalităţi de înveşmîntare a unei substanţe tematice strîns legate de însuşirile expresive ale melosului popular. Titlurile alese sugerează conţinutul emoţional al părţilor constitutive, dotate cu o muzică tinerească, plină de elan : *De început, Cîntec de dragoste, Joc, Pastorală, Cîntec de bucurie. Sonata pentru flaut şi harpă* a găsit o apreciere unanimă. Există momente în drumul creaţiei cînd compozitorul stă deasupra formei, cînd ea este o rezultantă firească a expresiei. Acesta pare a fi cazul aici. În prima parte, *Allegro appassionato,* valuri de arpegii descendente pregătesc apariţiile lirice şi improvizatorice ale flautului ; cele două instrumente dialoghează, se întregesc, varietatea culorii şi a procedeelor procură momente de desfătare artistică. În partea mediană, *Andante espressivo, rubato,* flautul, intonînd o melodie doinită, se întrece în broderii strălucitoare şi totodată evocatoare. Celor două instrumente le sînt rezervate noi resurse expresive, paleta coloristică se întregeşte şi ecoul flautului stăruie îndelung. Inflexiunile modale, discret îmbinate cu culorile armoniei franceze impresioniste, prezente în părţile

Scanned with OKEN Scanner

anterioare, se menţin şi în finalul sonatei, *Allegro vivo*. Flautul, exponent principal în cadrul unei formaţii strîns închegate, dea-pănă o temă mlădioasă şi larg arcuită, ale cărei arcade sînt mereu urmărite de harpa acompaniatoare. Acum e locul dialogului. Instrumentele, atît de diferite sub aspectul posibilităţilor tehnice şi totodată foarte înrudite sub cel al timbrului, se contopesc într-o imagine unică, captivantă. Iureşul final încheie o lucrare ce se înscrie drept o realizare deosebită a compozitoarei.

Muzica pentru pian a lui Radu Paladi (1927) ca şi cea corală ne arată importantele resurse ale unui talent autentic. Radu Paladi şi-a elaborat *Cvartetul în do minor pentru coarde* între anii 1952 şi 1956. O bună parte a materialului tematic ar putea fi de origine populară, într-atît este de mare asemănarea dintre creaţia tematică proprie autorului şi melosul popular. Meritul constă în faptul că, chiar şi în secţiunile dezvoltătoare sau în punţi, autorul găseşte mereu linii tematice ce se menţin în cadrul expresiei populare. Tematica aceasta, românească prin profilul ei, e turnată în forme clasice (prima parte fiind o formă de sonată) dar în acelaşi timp e pătrunsă de stări emoţionale tumultuoase de tip romantic ce se exprimă prin numeroase oscilaţii ritmice, agogice şi dinamice, caracteristice şi originale. *Cvartetul* a fost distins cu Premiul la Concursul internaţional al Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Moscova — 1957.

Tema iniţială a părţii întîi, *Allegro*, după o afirmare prealabilă la vioara primă, este reluată de violoncel şi învesmîntată polifonic. Toate vocile sînt în mişcare, comunică. Remarcabile sînt potenţările, aprofundările virtualităţilor cuprinse în temele de bază, ce se ivesc în cadrul secţiunii dezvoltătoare, arcuirile de la caracterul liric-doinit pînă la pateticul unor secţiuni culminante, în care autorul reclamă randamentul maxim al formaţiei. În partea a doua, lentă, compozitorul foloseşte o scriitură polifonică, linii tematice largi, lirice, ce aduc destinderea necesară în urma zbuciumului primei părţi. Se remarcă în mod deosebit planurile sonore, clare şi, în general, limpezimea întregii desfăşurări. Finalul, *Vivace*, un rondo-sonată, se detaşează net faţă de cele anterioare, fără a sparge unitatea lucrării. Dacă temele de pînă acum aveau respiraţii largi, evoluţii ample, în cadrul secţiunilor rondo-ului apar mai mult frînturi de joc, de multe ori cu o ţinută mai austeră, aducînd uneori un suflu arhaic, iar multe intonaţii par derivate din jocul bihorean. Elemente bitonale şi momente de politritmie îmbogăţesc sfera mijloacelor, întregesc dinamica şi coloristica variată. Imaginile sînt complexe, veridice, şi se integrează perfect în conţinutul emotiv al lucrării.

Scanned with OKEN Scanner

Cvartetele scrise la începutul deceniului al şaselea, aparţinînd deopotrivă unor compozitori mai vîrstnici sau tineri, se disting prin originalitatea soluţiilor. Această constatare o facem din nou, trecînd în revistă creaţia de cameră a compozitorului Pascal Bentoiu (1927). *Cvartetul în mi major, op. 3,* datează din 1953. Particularităţile distincte ale acestei lucrări ţin de concepţia dramaturgică a compozitorului. În partea I, tema secundă, de un lirism avîntat, se transformă în cadrul dezvoltării într-un joc, iar mijloacele prin care se sugerează această stare sînt îndeaproape înrudite cu practici instrumentale populare. Mişcarea a doua, lentă, a lucrării este în esenţă tot lirică, temele au o expresie concentrată şi meditativă. Polifonia este aci organic adecvată şi va fi continuată, pe alt plan, în fuga finală a lucrării. Partea a treia se afirmă mai întîi ca un intermezzo într-o mişcare potolită avînd o temă cantabilă, expusă de vioara primă. Accelerîndu-se pe nesimţite, muzica primeşte caracteristicile unui scherzo viguros, iniţial axat pe o ritmică de cinci optimi. Finalul este o dublă fugă ; această formă contribuie, prin caracterul celor două subiecte strîns înrudite, la încununarea întregii evoluţii dramaturgice a lucrării.

Experienţa acumulată între timp pe tărîmul genului concertant şi simfonic se manifestă din plin în *Sonata pentru vioară şi pian op. 14* (1962). Concepută în numai două părţi, distincte şi totuşi unite prin teme comune, această sonată recentă se înscrie drept o realizare importantă a autorului. Prima parte, *Lento, un poco rubato,* utilizează schema formei de sonată. O scurtă introducere precede expoziţia, în care temele lirice şi improvizatorice apar în profiluri concise. În mare, prima parte este un poem în care instrumentele comunică un mesaj mult interiorizat. Elementele motivice se întrepătrund, generează noi forme, se dezvoltă necontenit. După o pedală prelungă a pianului *(do diez)* introducerea tematică revine şi încheie astfel ciclic prima parte. Partea a doua — *Animato* — este un rondo cu o construcţie particulară. Prima temă ce apare într-o expunere fugată derivă din tema secundă a primei mişcări ; mai departe, secţiunea *C* a rondoului se bazează pe tema primă a mişcării iniţiale. Întrepătrunderea este aşadar complexă, fără a stînjeni autonomia părţilor. Caracteristică este tratarea mai liberă a viorii, adeseori în sens recitativic, în timp ce pianul susţine iureşul desfăşurării, menţinîndu-şi de-a lungul finalului funcţia ritmico-motorică. Valurile agogice şi dinamice sînt mari, tumultul creşte pentru a se elimina treptat, fluxul devine discontinuu, mişcarea se întrerupe, lucrarea se încheie în nuanţe minime.

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Niculescu (1927) s-a dovedit, în compoziţie ca şi în lucrările sale muzicologice, un cercetător pasionat. *Simfonia*, distinsă cu Premiul Academiei R.P.R. pe anul 1961, şi lucrarea următoare cu un pronunţat profil de cameră, *Simfonii pentru 15 instrumente soliste* (1963), ni-l prezintă pe autor drept un muzician cu largi resurse creatoare. *Sonata pentru clarinet şi pian*, compusă în anul 1955, vădeşte o intensă preocupare pentru conturarea unui stil eficient de cameră. Alăturînd două instrumente atît de diferite şi angrenîndu-le într-un discurs bazat pe forme ample, compozitorul se adresează în primul rînd unor mijloace contrapunctice pentru închegarea imaginii sonore. De aci ia naştere o muzică sobră, expresivă şi preponderent lirică, în care liniile bine conturate se împletesc în modalităţi multiple. Ritmurile variate şi fluctuaţiile interioare întregesc profilul unei muzici turnate în forme clare şi atent echilibrate. Muzica lui Hindemith are vagi rezonanţe în această lucrare, fără a îngrădi personalitatea compozitorului. Doi ani mai tîrziu, Ştefan Niculescu a compus un *Trio pentru vioară, violoncel şi pian* iar recent (1963), o nouă lucrare destinată clarinetului, instrument cu largi resurse expresive pentru care compozitorul pare a nutri o predilecţie, şi anume *Invenţiuni pentru clarinet şi pian*.

Tot sub semnul muzicii pentru instrumente de suflat a debutat în muzica de cameră şi compozitorul Andrei Porfetye (1927). Un început este marcat prin *Sonata pentru corn şi pian* (1956), apoi, în anul imediat următor, prin *Cvintetul pentru suflători*. Întrebuinţînd forme tradiţionale printr-o optică modernă, compozitorul caută să-şi lărgească mijloacele de expresie, accentuînd principiile scriiturii contrapunctice. *Cantata de cameră*, pe versuri de Nicolae Labiş, şi *Sonata pentru orgă* (1960) sînt urmate de *Piccola Sonata pentru vioară şi orgă* (1962). Este o încercare îndrăzneaţă de a pune vioara în contextul „reginei instrumentelor", de a crea o bună colaborare de cameră între instrumente de-a dreptul opuse. Aceste contrarii se întrepătrund totuşi şi se amalgamează timbral atît de bine încît noutatea imaginii surprinde. Andrei Porfetye reactualizează forme, moduri de a îmbina aceste instrumente, proprii muzicii barocului, realizînd o artă convingătoare, trainică. Recent, compozitorul a terminat o nouă lucrare de cameră, *Sonata pentru violoncel şi pian* (1963).

Compozitorul Nicolae Beloiu (1927) investighează atent virtualităţile expresive şi tehnice ale instrumentelor de coarde. *Divertismentul* pentru două viole (1954) conţine o muzică colorată, bazată pe utilizarea mijloacelor contrapunctice. Cele două viole beneficiază de o scriitură concertantă ce reliefează şi posibilităţile lor timbrale. O lucrare importantă în creaţia autorului

Scanned with OKEN Scanner

este și *Concertul de cameră pentru două viori și violă. Concertul* se desfășoară într-o singură parte cu subsecțiuni distincte. Instrumentele, solistic tratate fiecare și puse în fața unor dificultăți tehnice și intonaționale apreciabile, degajă în cîntul lor o polifonie liniară, realizată și expresivă. Momentele centrale sînt cadențele celor trei instrumente, ce dezvoltă intens motivele expoziției. Punți tematice asigură coerența desfășurării în această piesă realizată cu gust și cunoaștere.

Tiberiu Olah (1928) aparține acelui tip de compozitor pentru care muzica de cameră nu reprezintă o modalitate accidentală ci se menține cu un caracter de permanență de-a lungul anilor. *Cvartetul de coarde* (1951) este urmat în anul următor de *Trio pentru clarinet, vioară și pian.* Această lucrare, caracteristică pentru căutările de atunci ale compozitorului, dezvăluie o sensibilitate și o profunzime neobișnuită, siguranță în mînuirea formelor și a tratării instrumentale. Imaginile închinate memoriei lui Béla Bartók sînt grăitoare, realizate cu finețe și aduc și unele înrudiri cu *Contrastele* marelui compozitor.

Sonatina pentru vioară și pian, recent interpretată și tipărită, datează tot din 1952, revizuită fiind cu zece ani mai tîrziu. Arta lui Tiberiu Olah se caracterizează prin concizie, plasticitate, prin supleţea temelor ce se mlădiază după cerințele complexe ale discursului muzical. Compusă din trei mișcări, prima parte se distinge prin densitatea muzicii și logica formei. Expresia, pusă în prim plan, se degajă din temele viguros arcuite, bine nuanțate și subliniate printr-o gamă vastă de procedee compoziționale, deopotrivă în toate secțiunile sonatinei. Liricul și recitarea degajată domină în partea mediană pentru a pregăti avîntul sclipitor al finalului.

Sonata pentru clarinet solo (1963) poate fi considerată drept cea mai importantă lucrare instrumentală de cameră a compozitorului, strîns înrudită pe planul structurării elementelor de intonație cu lucrarea simfonică *Coloana fără sfîrșit. Sonata* se bazează pe un material tematic de tip modal, cu economie alcătuit și larg dezvoltat, înzestrat cu o reliefată plasticitate. Încercarea de a compune o sonată pentru un instrument strict monodic reprezintă un gest temerar iar reușita deplină este asigurată prin diversificarea maximă a registrelor și timbrelor proprii instrumentului, diversificare ce include însăși elementele unui discurs polifonic cu mai multe voci punctate.

Sonata de Tiberiu Olah, concepută într-o singură parte — *Molto risoluto* — pe cît de concisă și riguros gradată în structurarea formei, este pe atît de liberă și variată în expresia muzicii. Lucrarea se înscrie întru totul în limitele stilului de cameră,

Scanned with OKEN Scanner

în ciuda puternicului caracter de virtuozitate cu care este înzestrată tratarea instrumentului solist. Fără îndoială, autorul a folosit mijloace tehnice, inovatoare și nebănuite.

Compozitorul Adrian Rațiu (1928) a compus în anul 1956 un *Cvartet de coarde. Simfonia,* scrisă cu doi ani mai tîrziu, demonstrează însușirile compozitorului, sensibilitatea sa și elementele de stil. Adrian Rațiu desfășoară o intensă activitate muzicologică, cunoașterea aprofundată a fenomenelor inerente muzicii contemporane se reflectă în creația riguros elaborată a muzicianului. Se remarcă *Patru piese pentru pian* (1962) prin eficiența scriiturii și expresivitatea muzicii, calități ce se mențin prezente și în recenta *Elegie pentru violă și pian* (1965).

Pianist în plină ascensiune, cunoscut și apreciat în multe țări, Valentin Gheorghiu (1928) se distinge prin noblețea interpretărilor sale. Împreună cu entuziaști slujitori ai muzicii de cameră, Valentin Gheorghiu a contribuit la realizarea unor interpretări de înaltă ținută artistică asigurate capodoperelor enesciene *(Sonata a III-a pentru pian și vioară, Suita „Impresii din copilărie", Cvartetul nr. 2 pentru pian și coarde, Cvintetul pentru pian și coarde).*

Pe parcursul evoluției sale artistice, compozitorul a dat la iveală în anul 1949 un *Trio pentru pian, vioară și violoncel* și în anul următor *Sonata pentru pian și violoncel.* Compusă din patru părți — *Moderato, Andante, Allegretto* și *Allegro vivo* —, *Sonata* se remarcă prin soliditatea construcției și prin expresivitatea materialului tematic, fapt evident mai cu seamă în inspirata parte secundă.

Liviu Ionescu (1928) este autorul unei *Sonate pentru vioară și pian* (1955) și al unui *Cvartet de coarde,* scris în anul următor. *Sonatina pentru flaut și pian* (1960) este mai cunoscută, caracteristică prin prospețimea muzicii și prin inventivitate în tratarea celor două instrumente.

Compozitorul Walter Mihai Klepper (1929) inaugurează prin lucrarea sa *Duo pentru flaut și violă* (1964) un nou și interesant domeniu, cel al îmbinării acestor instrumente cu o sferă de posibilități tehnice atît de diferite. Substanța melodică riguros elaborată și intens cromatică este supusă unor dezvoltări ample, depănate în interiorul unor forme de obîrșie preclasică folosite într-o viziune modernă. Liricul *Duo pentru flaut și violă* urmează unor preocupări anterioare — *Sonata pentru pian, Muzică pentru cvartet de coarde* — și se situează pe linia extinderii elementelor de construcție și expresie afirmate în *Simfonia I-a* (1958).

Scanned with OKEN Scanner

Dumitru Capoianu (1929) manifestă în *Cvartetul de coarde nr. 1* (1954) aceleaşi preocupări ca şi în *Sonata pentru violă şi pian* sau în *Divertismentul pentru două clarinete şi orchestră de coarde* (1956) : valorificarea în formele ample a unor intonaţii concepute în genul muzicii populare.

Sonata (1951) — una din primele lucrări româneşti în care violei i se atribuie un rol concertant, solistic — se distinge printr-o muzică robustă, plină de varietate ritmică ca şi prin soliditatea formei. În *Cvartetul de coarde nr. 1* găsim teme evocatoare, epice, doinite sau de joc, fraze lirice întrepătrunse pe alocuri de inflexiuni modale. Stilul instrumental este variat, compozitorul se îndreaptă mai cu seamă spre o plenitudine sonoră, urmărind obţinerea unor contraste reliefate. Muzica este pătrunsă de o pronunţată notă concertantă, elementul de virtuozitate sprijinind îndeaproape desfăşurarea discursului, ca de pildă în finalul cvartetului — *Allegro vivo.*

Cvartetul de coarde nr. 2 (lucrare terminată în anul 1965) poartă semnele unei expresii adîncite ca şi a unei ţinute înnoite. Exuberanţa jocului ca şi aspectul concertant sau suprafeţele amplu dezvoltate din lucrarea precedentă se diminuează în favoarea unor imagini concise, dense şi în continuă prefacere. Discursul celor patru instrumente, individualizate timbral şi totodată reunite într-un cînt de ansamblu strîns, este suplu, divers ; mijloacele armonice şi coloristice vin de asemenea în sprijinul diversificării expresiei. Un lirism reţinut şi sobru străbate prima şi a doua parte, momentele incisive şi dramatizate nu lipsesc iar finalul sugerează imaginea unui joc mult stilizat. Revenirile ciclice sînt structurale în această lucrare, suprafeţele conclusive, de multe ori pătrunse de o nuanţă nostalgică, se fac adesea auzite. Principiul ciclic nu se limitează însă numai la rememorarea unor situaţii precedente ; temele îşi schimbă semnificaţia lor, sînt opuse prin eficiente procedee contrapunctice ca de pildă în partea finală a *Cvartetului.* Un îndelungat epilog încheie această lucrare de prestanţă şi interes artistic.

În domeniul muzicii instrumentale, Aladár Zoltán (1929) a atras atenţia sa prin *Nonetul pentru coarde şi instrumente de suflat* (1953), lucrare prezentată la noi de cunoscuta formaţie pragheză — „Nonetul ceh". Aladár Zoltán imprimă muzicii sale prospeţime, varietate de expresie, reuşind să realizeze atractive combinaţii de timbruri, proprii acestei formaţii complexe de cameră. Sugestiile venite din sfera muzicii populare colorează această partitură, alcătuită cu simţul echilibrului pe planul formei muzicale. Dintre lucrările instrumentale de cameră din aceeaşi perioadă citäm *Sonata pentru fagot şi pian* (1955).

Scanned with OKEN Scanner

Compozitorul Mircea Istrate (1929) este autorul mai multor lucrări apreciate. *Burlesca pentru cinci instrumente* (1955) — o muzică concertantă înrudită cu genul divertismentului — a fost precedată de *Sonata pentru flaut şi pian* (1954). Ceea ce se remarcă este transparenţa ţesăturii instrumentale şi eficienţa ei, predilecţia pentru linii precis conturate şi îndelung dezvoltate. Aspectul unei elaborări amănunţite a substanţei muzicale este dat şi de varietatea structurii ritmice, de echilibrul formei în ansamblul ei. Pe această linie se situează şi *Sonata pentru oboi şi pian*. *Cvartetul de coarde*, îndelung finisat, foarte dificil din punct de vedere intonaţional şi ritmic, şi-a găsit o nouă şi concludentă versiune, amplificată, în *Concertul stereofonic pentru două orchestre de coarde*. Principiile scriiturii de cameră se menţin şi aici prezente, ducînd la acea pronunţată diversitate şi plasticitate a imaginii sonore proprie acestei lucrări.

Lista lucrărilor scrise de compozitorul Dan Constantinescu (1931) s-a îmbogăţit an de an. O primă *Sonată pentru vioară şi pian* (1953) aparţine încă anilor de studiu. *Cvartetul de coarde* (1955) este urmat de *Sonata pentru pian* (1961), lucrare în care se evidenţiază elementele unui stil particular. Se remarcă aici capacitatea de a dezvolta pe planuri multiple un număr de motive generatoare precis conturate, învestite cu o tensiune armonică ce se amplifică pe parcurs în contextul unui limbaj cromatic. Formele clasice sînt adaptate la cerinţele discursului, principiile de construcţie inerente muzicii contemporane găsindu-şi variate utilizări. *Sonata pentru vioară şi pian* (1962) şi *Sonata pentru flaut şi pian* (1964) conving prin aprofundata expresie lirică şi echilibrul planurilor sonore.

Problemele scriiturii pianistice au stat în centrul atenţiei compozitoarei Myriam Marbé (1931). În acest domeniu se înscriu : *Sonata pentru pian* (1956), lucrare distinsă cu o menţiune la Concursul de la Mannheim — 1961, caietul de *Piese pentru pian*. De asemenea pianului i se alătură şi cîte un alt instrument solistic dotat cu largi resurse, de pildă în *Sonata pentru violă şi pian* (1955) şi *Sonata pentru clarinet şi pian* (1961). Revenind asupra preocupărilor din domeniul muzicii pentru violă, Myriam Marbé a realizat un ciclu de mişcări concepute pentru două viole (1965). În ansamblul său acest ciclu vădeşte un pronunţat profil contrapunctic, dialogul celor două instrumente se deapănă pe datele unui limbaj modal de o factură modernă. Expresia liric-meditativă, caracterul improvizatoric al discursului se modifică pe parcurs, ajungînd la aspecte dinamice prin ritmuri trepidante şi sonorităţi incisive. Partitura, dificilă sub aspect tehnic, conţine soluţii inedite.

Scanned with OKEN Scanner

Studiul atent al posibilităţilor specifice instrumentelor este un lucru necesar, înlesneşte conturarea unei experienţe personale şi duce la diversificarea mijloacelor timbrale. Acest fapt ne apare clar în lucrările lui Aurel Stroe (1932), pasionat cercetător al fenomenului muzical, consecvent în preocupările sale şi puternic orientat spre inovaţia creatoare. La început, compozitorul se îndreaptă spre instrumentele de suflat, realizînd în 1953 un *Trio pentru oboi, clarinet şi fagot*. În suprafeţe concise, aceste instrumente se asociază într-o polifonie accentuată, fiecare menţinîndu-şi un profil propriu. Urmează *Cvartetul de coarde* (1955), din păcate încă neexecutat în public, şi apoi una din cele mai importante lucrări ale sale de pînă acum : *Sonata pentru pian*. Este o muzică de esenţă, expresivă în profunzimea ei şi construită cu o logică severă. Polifonia ocupă şi aci, ca în alte lucrări ale compozitorului, un rol important, culminînd în impunătoarea fugă, partea a treia a *Sonatei*. Principiile scriiturii instrumentale de cameră se manifestă în continuare în mai multe lucrări orchestrale ale compozitorului, înlesnind echilibrul planurilor sonore, transparenţa imaginii.

Lucrarea de debut a compozitorului Doru Popovici (1932) a fost *Sonata pentru vioară şi pian* (1953). O muzică limpede, lirică, bazată pe tradiţia romantică a genului şi totuşi întrepătrunsă de o substanţă apropiată melosului popular, caracterizează această sonată bine realizată. *Cvartetul pentru coarde* (1954) a fost un pas înainte în sensul stăpînirii formelor ample, al unei scriituri instrumentale eficiente. *Concertino pentru coarde* (1956), se distinge prin acuitatea liniilor, închegarea structurii sonore. Între timp compozitorul îşi lărgeşte mijloacele şi adînceşte trăsăturile stilistice ale muzicii sale, pentru a da la iveală, în 1963, o lucrare scrisă cu meşteşug pentru o formaţie neobişnuită : *Sonata pentru două violoncele*, care dezvăluie o nouă fază în evoluţia stilistică a autorului. Formele utilizate, stilul contrapunctic şi o remarcabilă inventivitate timbral-instrumentală înlesnesc desfăşurarea unei substanţe calde, generoase în sobrietatea ei. Prima parte, intitulată *Preludiu*, este urmată de *Invenţiune*, clară în planuri sonore şi echilibrată în formă. *Improvizaţia* şi *Fuga* încheie o lucrare ce ni se pare remarcabilă prin bogăţia imaginilor sonore obţinute printr-o economie accentuată de mijloace.

Pe această linie se situează şi o recentă lucrare a lui Doru Popovici, *Sonata pentru două viole* (1965), de fapt un ciclu concertant — de cameră constituit dintr-o *Passacaglia* şi *Fugă*. Muzica, bine scrisă pentru cele două instrumente, este variată ca factură şi expresie, reprezentînd o bună contribuţie a autorului la îmbogăţirea acestui gen.

Scanned with OKEN Scanner

Sonata pentru vioară şi pian (1961) a compozitorului Gheorghe Costinescu (1934) este rezultatul valoros al unor căutări susţinute în direcţia includerii unei substanţe proprii, dar cu multe afinităţi cu cîntecul popular, în formele complexe de cameră. Inflexiuni modale — în melodica şi în armonia celor trei mişcări bine conturate —, o varietate de ritmuri atent distribuite, dau acestei lucrări un profil propriu şi autentic, expresii puternice. Discursul — sub raportul intensităţii emoţionale — culminează în partea lentă şi primeşte semnificaţii concentante în învolburata parte finală. Forma, în ansamblul ei, lasă impresia unui arc unic şi cuprinzător. Sonata precede şi se înrudeşte cu ciclul evolutiv : *Invenţiuni modale la două voci pentru pian* (Editura muzicală 1964), lucrare în care o sferă particulară de principii modale şi procedee instrumentale înnoitoare îşi găsesc o largă întrebuinţare.

În genul muzicii instrumentale de cameră, Cornel Ţăranu (1934) a atras atenţia asupra sa printr-o lucrare ce dezvăluie prime orientări pe tărîmul creaţiei : *Trio pentru coarde* (1952). A urmat un *Cvartet de coarde* (1955), apoi *Sonata pentru violoncel şi pian* (1960). *Sonata pentru flaut şi pian* (1961) constituie o realizare remarcabilă, în primul rînd datorită expresivităţii materialului tematic din prima parte, *Andante rubato*. La început, recitative lirice cu un pronunţat caracter improvizatoric sînt expuse şi continuate în mod alternativ de cele două instrumente. Muzica se deapănă fără rigoare, arcadele tematice se extind peste suprafeţe întinse. Doar în momente culminante instrumentele se unesc pentru a se detaşa din nou. De aici şi claritatea accentuată care este proprie lucrării. Afinitatea compozitorului cu muzica enesciană se simte în prima parte, fără a îngrădi personalitatea compozitorului. Partea a doua, *Vivacissimo*, se bazează pe o formă variaţională în care ritmul şi rigurozitatea construcţiei joacă un rol important. Tema de bază, capricioasă şi incisivă, primeşte o seamă de înfăţişări, substanţa se îmbogăţeşte pe parcurs şi exprimă o varietate de stări afective.

Trăsături stilistice înnoite pot fi remarcate în *Sonata ostinato pentru pian* (1962), ciclurile *Contraste pentru pian* (1962, 1965) şi în *Sonata pentru oboi şi pian*. Sonorităţile sînt mai aspre, structurile acordice mai complexe, crispate ; motivele generatoare — concepute în spiritul modalismului contemporan — se supun unor modificări substanţiale, iar formele tind a se detaşa de rigorile principiilor tradiţionale.

Alexandru Hrisanide (1936) pianist înzestrat cu o fină înţelegere a nuanţelor proprii muzicii contemporane, valoros partener în recitale de muzică de cameră a compus un număr de lucrări care denotă preocupările sale pentru înnoirea structurii mu-

Scanned with OKEN Scanner

zicale. *Sonata pentru vioară şi pian* (1957), *Sonata pentru flaut şi pian* (1962) şi *Sonata pentru clarinet şi pian* (1963) se situează în general pe linia unei muzici intens lirice, scrise cu fantezie, arătînd predilecţia autorului pentru variate combinaţii sonore. Multe suprafeţe din aceste lucrări stau sub semnul unui stil improvizatoric, liber, structura ritmică situîndu-se şi ea în centrul preocupărilor. Adîncirea laturii experimentale o vădesc două lucrări recente — concepute pentru violoncel şi pian sau violă şi pian —, sugestiile venite din tehnicile moderniste de compoziţie îşi găsesc un ecou, ducînd spre îmbogăţirea mai cu seamă timbrală a partiturilor.

Prin *Sonata pentru clarinet şi pian* (1959) compozitorul Liviu Glodeanu (1938) se afirmă cu succes pe tărîmul muzicii instrumentale de cameră. Capacitatea de a zugrăvi cu un număr redus de elemente de limbaj o atmosferă, o stare emoţională conturată, se remarcă şi duce la realizarea unor imagini dinamice, în permanentă prefacere. Elaborarea riguroasă a structurii sonore pe temeiul unor criterii prestabilite se face simţită în *Invenţiuni pentru septet* (1963), lucrare scrisă pentru cvintet de suflători şi percuţie. *Invenţiunile,* formate din şapte secţiuni scurte sînt întemeiate pe depănarea unor elemente modale, pe dezvoltarea unor nuclee de sunete. Culoarea domină ; mai cu seamă instrumentele de percuţie, multe la număr şi în continuă alternare, adîncesc acest aspect ca şi pe cel ritmic. Combinaţiile sonore, strict organizate în genul unui concept serial-modal, degajă lirism şi o anumită luminozitate. Baza ansamblului este cvintetul de suflători. Acţiunea acestuia este colectivă, uneori cîte un instrument se menţine în rezervă (partea a V-a, *Andante*), alteori tratarea solistică se impune (pasajele de virtuozitate ale cornului în partea a III-a, *Prestissimo).*

*

Muzica instrumentală de cameră ocupă în creaţia compozitorilor români un loc însemnat, de frunte. În cele mai diferite momente ale evoluţiei muzicii româneşti, pe acest tărîm de creaţie au apărut lucrări originale, marcînd dobîndirea unor succese deosebite. Surprindem aici în mod firesc o diversitate de stiluri şi concepte, reunite într-o tradiţie cuprinzătoare şi coerentă, constituită pe traiectoria unui secol de căutări şi inovaţii succesive. Pe meleagurile patriei, exprimarea emoţiei şi gîndirii artistice a dus la conturarea unor lucrări de larg răsunet, puternic individualizate, cu o fizionomie proprie şi originală în contextul muzicii universale.

*

Scanned with OKEN Scanner

Muzica instrumentală de cameră este un gen cu o literatură extrem de bogată, în creaţia universală şi românească. A cuprinde totalitatea fenomenelor — atît de diverse şi infinit nuanţate — în cuprinsul limitat al unei lucrări este un lucru imposibil. Genul se îmbogăţeşte continuu, formele se supun unor prefaceri structurale, noul încolţeşte pretutindeni. Nu avem deci pretenţia de a fi epuizat în întregime această vastă problematică în care bibliografia muzicologică este încă extrem de săracă şi nu poate sluji. Am cercetat partiturile lucrărilor prezentate, reunind astfel observaţiile în lucrarea de faţă.

Graiul expresiv al muzicii, oricît de complex şi subtil, se adresează direct ascultătorului, comunică ceea ce compozitorul a reuşit să simtă, să generalizeze şi să transmită prin intermediul formei artistice. Muzica se desăvîrşeşte ca funcţiune şi îşi împlineşte menirea adevărată doar atunci cînd prinde rădăcini în inima, în gîndirea şi simţirea ascultătorului. Şi arta adevărată tinde spre acest ţel. Acesta a fost motorul evoluţiei, înaripînd gîndul muzicienilor de-a lungul secolelor.

Încredinţînd aceste rînduri cititorilor, dorim stăruinţă în ascultarea muzicii, a muzicii vii, singurul şi cel mai preţios izvor de cunoaştere în domeniul atît de vast al acestei arte.

BIBLIOTECA
Centrală Regională
IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

Indice alfabetic de nume şi lucrări

Abaco, Evaristo Felice d'all 32
Adler, Guido 11
Alard, Delphin 323
Albrechtsberger, I. G. 59, 66, 88
Alessandrescu, Alfred 329, 349—350
Adagio pentru 2 viori şi pian
Allegro pentru coarde } 350
Sonata pentru vioară şi pian
Altmann, Wilhelm 150, 193, 211
Amati, Nicolo 21
Amenda, Karl 103, 104
Andricu, Mihail 360—361
4 novelete pentru pian şi coarde op. 4 360—361
Octetul pentru coarde şi instrumente de suflat op. 8
Cvartetul de coarde op. 14
Sextetul pentru pian şi instrumente de suflat op. 20
Cvintetul pentru pian şi coarde op. 27 361
Suita în trio pentru flaut, clarinet şi fagot op. 28
Cvintetul pentru instrumente de suflat op. 77
Suita pentru pian şi coarde op. 81
Octetul pentru instrumente de suflat op. 90
Antropov, Serafim 376
Arány, Jelly d' 300
Arcadelt, Jakob 9
Arenski, Anton Stepanovici 225—226
Bach, Carl Philipp Emanuel 41, 44, 51, 52, 54, 83
Bach, Johann Cristian 52, 83
Bach, Johann Christoph 52
Bach, Johann Sebastian 21, 32, 38—43, 54, 65, 66, 68, 71, 304, 357
Arta fugii 11
Wohltemperiertes Klavier 35, 51

Scanned with OKEN Scanner

Sonatele, partitele și suitele pentru vioară solo, violoncel solo 38
Sonatele pentru vioară și cembalo, viola da gamba și cembalo 38—41, 41—42
Sonatele a tré 38
Concertele brandenburgice 43
Partita în re minor pentru vioară 38
Bach, Wilhelm Friedemann 52
Sonatele pentru vioară și pian 52
Balakirev, Mili Alexandrovici 217
Bartók, Béla 277, 282, 294—302, 306
Cvartetele 294—299
Sonatele 300—302
Beethoven, Ludwig van 53, 60, 63, 64, 65, 66, 70, 71, 75, 81—130, 134, 135, 137, 140, 144, 145, 146, 148, 150, 151, 163, 164, 175, 181, 183, 184, 195, 198, 214, 223, 230, 237, 309, 313
Sonatele pentru pian și vioară:
op. 12, nr. 1, 2, 3 88—90
op. 23 și op. 24 90
op. 30, nr. 1, 2, 3 90—92
op. 47 (Kreutzer) 92—94
op. 96 98
Sonatele pentru violoncel și pian:
op. 5, nr. 1, 2 87—88
op. 69 94
op. 102, nr. 1, 2 99—100
Triourile cu pian:
op. 1, nr. 1, 2, 3 86—87
op. 11 94
op. 70, nr. 1 („Geistertrio") și nr. 2 94, 95
op. 97 96—98
Triourile pentru vioară, violă și violoncel:
op. 3 și op. 9, nr. 1, 2, 3 84, 84—85
Lucrări pentru instrumente de suflat, cu sau fără pian 83
Serenadele op. 8 și op. 25 84
Septetul op. 20 83—84
(Octetul în mi bemol major) 83
Cvartetele de coarde:
op. 18, nr. 1 103—105
op. 18, nr. 2 („Komplimentierquartett") 105
op. 18, nr. 3 105—106
op. 18, nr. 4 108—109
op. 18, nr. 5 107—108
op 18, nr. 6 109—111

Scanned with OKEN Scanner

op. 59, nr. 1 111—114
op. 59 nr. 2 114—115
op. 59, nr. 3 115—116
op. 74 („Harfenquartett") 116—117
op. 95 117—118
op. 127 118—120
op. 130 123—125
op. 131 125—127
op. 132 120—123
op. 133 124—125
op. 135 128—130
Belaev, Mitrofan 217
Beloiu, Nicolae 382—383
Divertismentul pentru 2 viole 382
Bentoiu, Pascal 381
Sonata pentru vioară şi pian op. 14
Cvartetul de coarde op. 3 } 381
Berg, Alban 277, 314, 316—317
Cvartetul de coarde op. 3 316
Suita lirică 316—317
Berlioz, Hector 60, 131, 159, 160, 161, 173, 226,
Bertolotti, da Salo Gasparo 21
Biber, H. J. F. 30—32
Sonata pentru vioară în do minor 30—32
Bliss, Arthur 269
Cvartetele de coarde 269
Sonata pentru violă şi pian 269
Bloch, Ernest 279
Bobescu, Constantin 329, 353
Boccherini, Luigi 53, 142
Sonatele pentru violoncel 50
Böhm, Joseph 118, 323
Borodin, Alexandr P. 216
Cvartetele de coarde:
nr. 1 216
nr. 2 217
Boulez, Pierre 319
Brahms, Johannes 70, 133, 145, 160, 166, 173—196, 188, 203, 204, 208, 215, 227, 234, 237, 245, 313, 314, 326, 337
Trio op. 8 175—177
Trio op. 40 180
Trio op. 114 180—181

Scanned with OKEN Scanner

Sonatele pentru diferite instrumente și pian 368
Torelli, Giuseppe 30
Concert pentru vioară în re minor 30
Trăilescu, Cornel 378—379
Cvartetul de coarde
Cvintetul pentru instrumente de suflat
Sonata pentru vioară și pian
Sonata pentru oboi și pian
} 378—379
Țăranu, Cornel 388
Sonatele pentru diferite instrumente și pian
Trio de coarde
} 388
Vancea, Zeno 362—363
Cvartetele de coarde nr. 1, nr. 2 362—363
Sonata pentru vioară și pian 362
Sonata pentru violoncel solo 362
Varga, Ovidiu 373
Cvartetul de coarde 373
Vasilescu, Ion 350
Cvartetul de coarde 350
Temă cu variațiuni
Velehorschi, Alexandru 374
Sonata quasi una „ballata"
Sonată pentru vioară și pian
} 374
Veracini, Francesco Maria 32—33
Sonata în mi minor pentru vioară 32—33
Verdi, Giuseppe 160
Cvartetul de coarde 161, 197
Vieru, Anatol 377—378
Cvartetele de coarde 377
Cvintetul cu clarinet 378
Lupta cu inerția 378
Sonata pentru violoncel solo 378
Vieuxtemps, Henri 323
Viotti, Giovanni Battista 198
Vitali, Tommasso Antonio 27, 28
Sonate pentru 2 viori și orgă 29
Ciacona 29—30
Vitry, Philippe de 235
Vivaldi, Antonio 35, 41
Sonata în la major pentru vioară și cembalo 32
Vogl, Michael 134

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

		INTRODUCERE	3
Capitolul	I —	PUNCTE DE PLECARE	7
Capitolul	II —	MAREA RĂSPÎNTIE	19
Capitolul	III —	SONATA PRECLASICĂ	27
Capitolul	IV —	REMINISCENȚE, TATONĂRI, AFIRMĂRI	47
Capitolul	V —	CLASICISMUL VIENEZ . . .	55
Capitolul	VI —	ROMANTISMUL TIMPURIU . .	131
Capitolul	VII —	APOGEUL MUZICII ROMANTICE	159
Capitolul	VIII —	DRUMURI, PERSPECTIVE, REZULTATE	237
Capitolul	IX —	MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ PÎNĂ AZI	277
Capitolul	X —	MOMENTE DIN ISTORIA MUZICII ROMÂNEȘTI INSTRUMENTALE DE CAMERĂ . . .	321
		INDICE ALFABETIC DE NUME ȘI LUCRĂRI	391

Scanned with OKEN Scanner

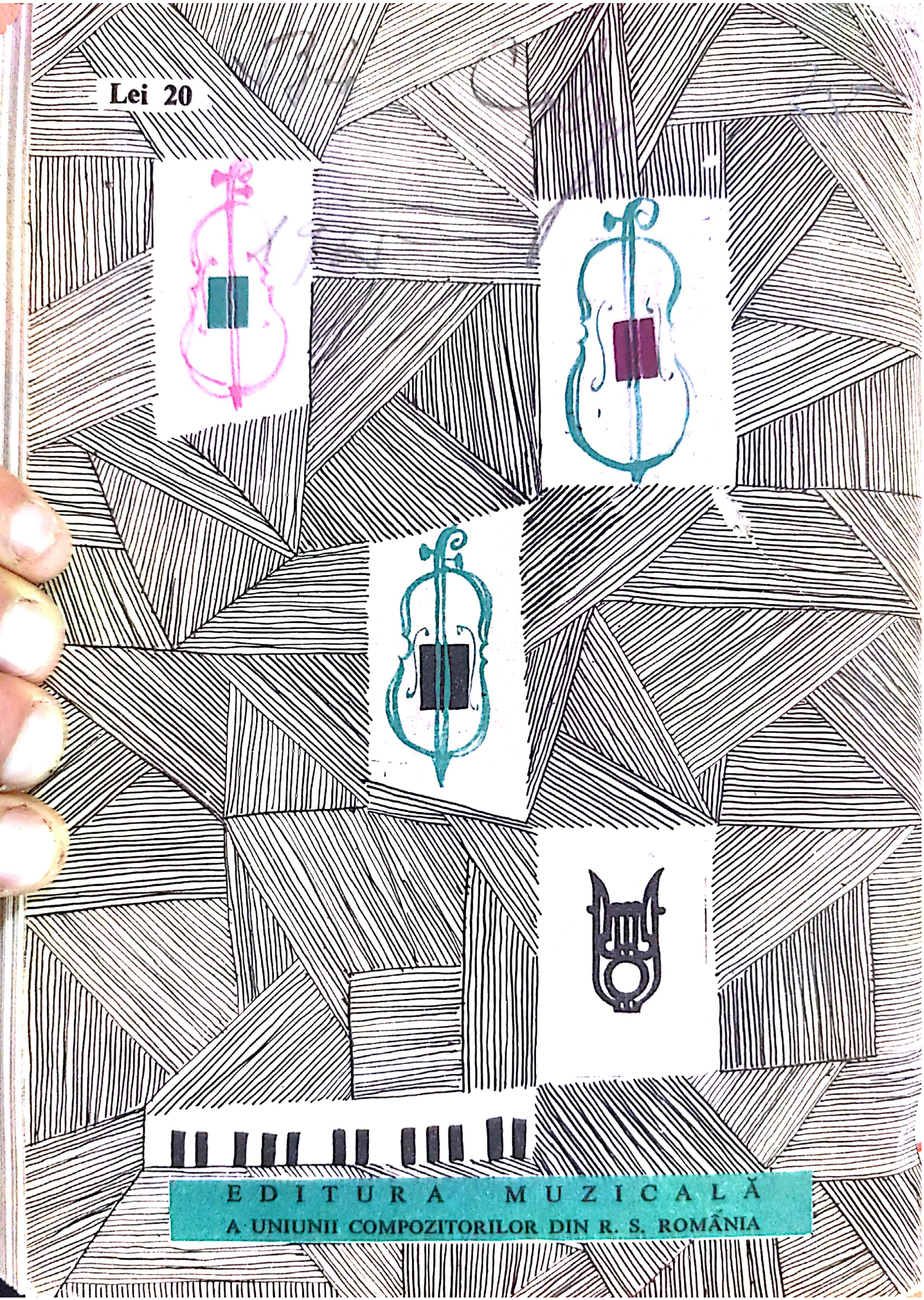
Redactor responsabil : GRIGORE CONSTANTINESCU
Tehnoredactor : MARIANA BEJAN

Dat la cules 19.08.1965. Bun de tipar 02.11.1965. Apărut 1965. Tiraj 3140 ex. Hîrtie sulfit albit de 80 g/m². Ft. 61×86/16. Coli ed. 26,36. Coli de tipar 26. Ediția I. Comanda 1102 A. nr. 11.748. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub comanda nr. 1539 la Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918". Str. Grigore Alexandrescu nr. 93—95, București. Republica Socialistă România.

Scanned with OKEN Scanner

Lei 20



EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner